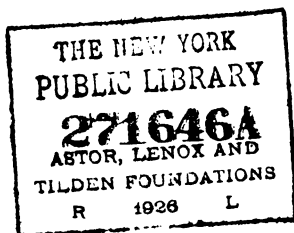
GENNARO DI NISCIA

LA GERUSALEMME CONQUISTATA

E

L' ARTE POETICA DI TORQUATO TASSO

BOLOGNA
TIPOGRAFIA FAVA E GARAGNANI
1889

LA GERUSALEMME CONQUISTATA

E

L'ARTE POETICA DI T. TASSO

I.

La *Gerusalemme conquistata*, rimasta come opera di curiosità letteraria, ha pur sempre attirato l'attenzione degli studiosi. Ma, se questo è vero, non si potrà tuttavia negare, che le ricerche intorno ad essa non sono mai state molto profonde, né tali da poter soddisfare le esigenze della critica. In generale dai più la *Conquistata* è stata riguardata come un'opera fallita, nella quale il poeta abbia avuto poca parte, come quello che vi fu costretto dagli acerbi avversarii. E convinti costoro così all'ingrosso ed *a priori* dei maggiori e più ricchi pregi estetici della *Liberata*, non considerando quanta luce possa gettare sulla prima *Gerusalemme* lo studio della *Conquistata*, trascurandola, pensano quasi di ricambiare col disprezzo i detrattori del Tasso, e vendicarlo da quelle ingiurie, delle quali egli — come ancora credono alcuni — fu vittima rassegnata. Di siffatti pregiudizii, come è bene chiamarli, si veggono le tracce persino nelle storie letterarie. Ma se oggi una certa luce s'è fatta sugli amori e sulla vita del poeta, sembra pur necessario disperdere

le tenebre dalle opere sue. E se gli studii della vita e del carattere del poeta letterariamente non debbono servire ad altro, che a farcene meglio conoscere le opere, lo studio della *Conquistata* dovrà certo avere un'importanza maggiore di quelli.

Ricercare le cause di questo secondo poema del Tasso, determinare quando ne sia sorta nella mente sua l'idea, valutarne il pregio estetico, e, dalla *Conquistata* risalendo alla *Liberata*, studiare tutta l'arte poetica del poeta, è lo scopo del mio lavoro.

Il Tasso della leggenda, e di alcune storie letterarie ancora, è un uomo timido, mal sicuro di sé, scrupoloso in religione per il terrore dell'inquisizione, soggetto ai suoi critici, e pronto ad ubbidirli in tutto. Da queste esagerazioni è nato l'errore, che il Tasso abbia rifatto il poema per accondiscendere ai suoi censori, e per scrupoli religiosi. Il Settembrini p. es. dà molta importanza a questa seconda causa. Il Tasso, ei dice, « riprova la *Gerusalemme liberata*, e scrive la *Conquistata*, non per le osservazioni dei critici e dei pedanti, ma per la voce della sua coscienza che gli diceva di avere scritto un poema non religioso, ma pagano » (1). La stessa opinione mostrò avere lo Cherbouliez, scrivendo: « En lisant la *Jérusalem conquise* on sent que le poète l'a écrite sous le regarde du Saint Office, et qu'il n'a été occupé que de lui complaire » (2). Altri tutta l'importanza hanno attribuita all'influenza che sull'animo del Tasso esercitarono i critici del poema (3). Nell'un modo

(1) SETTEMBRINI, *Stor. Lett.*, II, 253.

(2) *Revue des deux mondes*, vol. XLVI, p. 660.

(3) È tra questi il DE SANCTIS, che nota però come il T. professasse già i medesimi principii di critica dei suoi oppositori. « E venne nell'infelice idea di rifare il suo poema, e dare soddisfazione alla critica ». *Stor. Lett.*, II, 200.

e nell' altro s' è peccato di esagerazione. Pure non è mancato chi sin da tempo ha creduto come il Tasso si movesse a rifare il suo poema per impulso proprio, e che ne avesse l' idea già prima del tanto battagliare dei critici. Infatti v' accenna probabilmente il Beni, antichissimo commentatore della *Liberata* (1), e dei moderni lo dichiara il D' Ovidio (2), che seguita però a dare grande importanza al motivo religioso, e lo Cherbouliez vi si trattiene ancora più a lungo (3). La questione adunque se il poeta abbia risoluto di scrivere la *Conquistata* a cagione delle critiche mossegli, o per spontanea deliberazione, può ridursi a quest' altra, determinare quando nella mente del poeta sia sorta l' idea del nuovo poema. Mi propongo quindi nell' intricato argomento di esaminare questi due quesiti:

1.° Pensava veramente il poeta, prima che gli si scagliasse contro tanta rabbia di critici, a riformare il poema in quel modo che fu poi la *Conquistata*?

2.° Se non vi fu mosso dall' accuse dei critici, quali cause lo spinsero a ripudiare l' antica opera sua?

Prima di venire a questo esame minuto sarà bene per chiarezza premettere un po' di storia. Nei primi mesi

(1) Beni, *Comm. alla Gerusalemme*. Padova, 1616, p. 23.

(2) La *Gerusalemme* « disegnò di rifarla tutta principalmente per renderla più cristiana.... Si crede invece d' ordinario che il T. s' inducesse a rifare il poema per dar retta ai suoi detrattori di Firenze, mentre invece il Tasso medesimo ripetè tante volte che suo scopo era di farlo più seriamente religioso: desiderio che chi ha seguito le sue fissazioni religiose prima e durante la prigionia non può non trovare naturalissimo. La maggior fedeltà storica stessa egli non tanto la cercò nel nuovo poema per ragioni d' arte, ma perchè gli parve irriverenza ed empietà l' intorbidare con invenzioni la narrazione della santa impresa ». *Saggi critici*, pp. 260-61.

(3) Loc. cit. Troisième partie.

dell' anno 1575 finiva il Tasso il poema, al quale da tanti anni con tanto amore attendeva (1), e subito pensava alla stampa. Suo primo pensiero fu di ottenere il permesso dei revisori e il privilegio, e avrebbe voluto farlo stampare a Venezia (2). Intanto attendeva egli stesso a ricorreggere il poema, e ricopiandolo lo mandava canto per canto all' amico Scipione Gonzaga a Roma, perché in compagnia di alcuni amici lo rivedesse, e gliene scrivesse il parere. Si formò così un tribunale letterario di persone quasi tutte pedanti e ligie alla Curia Romana, e quel che è più, anche un tantino rosi dall' invidia contro il Tasso (3): basta a provarlo il fatto che uno tra quelli, il Bargeo, era allora occupato in un poema di argomento simile alla *Gerusalemme*, intitolato la *Siriade*, dal quale però ottenne ben altre ricompense che non il povero Tasso (4). E questi ben s' accorse dell' invidia dello Speroni, quando tra loro sorse la questione per la precedenza dei discorsi sul poema eroico (5). Il Gon-

(1) SERASSI, *Vita di T. T. curata da* C. GUASTI, I, 262.

(2) *Lettere*, n.° 25. A Scipione Gonzaga, 15 aprile 1575. « Le ricordo i privilegi: e s' è necessario prima sapere il nome dello stampatore, vedrò di stabilir l' accordo con alcuno quanto prima...... Patisco infinitamente di non aver qui con chi conferire: e come abbia una parte dei canti, non sarebbe gran cosa che mi trasferissi sino a Venezia, perché quest' altra volta non ne feci nulla ».

(3) Di quelli che lo composero i principali furono: Pier Angelio da Barga, Flaminio dei Nobili lucchese, Silvio Antoniano e lo Speroni.

(4) Cfr. SERASSI, l. c., p. 289.

(5) Lo Speroni era stato anche Aristarco delle opere del padre di Torquato. Era un presuntuoso erudito, uno che credeva di giudicare in ultimo appello delle cose letterarie, e sottoporre alla sua fredda erudizione l' opera del genio. Come persona influentissima il Tasso cercava, come già aveva fatto prima il padre, d' assicurarsene l' approvazione. Le lettere di Bernardo allo Speroni sono tutte così umili, che sembrano di servitore a padrone. Doveva però essere molto stimato, se essendo corsa voce, ch' egli avesse detto male dell' *Amadigi*, Bernardo lo scongiurava

zaga, vero amico ed ammiratore del Tasso, gli scriveva con molta cura tutto ciò che quelli trovavano a ridire sul poema, ed aggiungeva anche il suo parere, essendo egli, come gli scriveva il Tasso, *buon maestro non solo nel far di nuovo, ma nel rappezzare;* ed a quelli poi comunicava le risposte del Tasso. La revisione fu nojosa, pedantesca oltre modo e non sempre giusta. Il Tasso, sottoponendosi a questa revisione, intendeva di riceverne solo consigli ed aiuti in certo modo, per liberarsi alquanto dalla fatica del ricorreggere, e forse anche per guadagnar tempo; poiché gli premeva d'affrettare la stampa, e riposarsi poi, tanto più che grandi onori e ricompense ei s'augurava dal suo poema (1). Non ancora prevedeva la tempesta che gli si sarebbe scatenata sul capo. Dando il poema a quei revisori, era quasi sicuro della favola e della connessione degli episodii con quella; ma sentiva che bisognava ripulire il poema riguardo alla lingua, e per questo s'affidava ai letterati romani. Riconosceva —

con lettera degli 8 marzo 1560 a smentirla, perchè ciò non avesse a nuocergli nella fama, e lo Speroni smentí con lettera del 10 marzo la falsa voce messa intorno da un certo Pio Obici. (Cfr. SPERONI, *Opere*, V, 70-1). Bernardo mandava il suo poema canto per canto allo Speroni, come poi Torquato fece col Gonzaga, e talvolta per mezzo del figlio. (Cfr. ivi Lett. del 10 e 17 giugno 1559). — Per l'incertezza nel risolversi a dare alla luce il poema Torquato trovava l'esempio in famiglia. Riportiamo alcuni brani di lettere di Bernardo allo Speroni: « Io son tanto sollecitato dalla corte e dall'Eccellenza del Duca a dar fuori questo mio poema, che contra mia volontà son necessitato di sollicitar anco V. S. e pregarla che si contenti, ancorché sia con qualche sua incomodità, di por fine alla revisione d'esso, affinché possa col mezzo di detto poema ormai da tante mie calamità sollevarmi ». (Di Venezia, 10 luglio 1559). « Ancorché 'l far stampar tosto questo mio poema m'importi tanto, quanto sapete, non voglio però prima darlo fuori ch'io gli abbia data (dove però si potrà) quella bellezza che dal mondo il faccia gradire ed apprezzare ». (24 luglio).

(1) Cfr. la lett. al Cardinale Gio. Girolamo Albano (6 aprile 1575).

come scriveva al Gonzaga il 13 aprile 1575 — esservi alcuni versi, se non molti, *duretti e talora troppo inculcati*, che da solo non aveva saputo mutare, e non poche voci latine, che desiderava si togliessero, purché il toglierle non scemasse la maestà (1).

Quei censori però non s' accontentarono di fare le loro osservazioni sulla lingua solo e sui versi, come avrebbe desiderato il Tasso, e ben presto da quelle passarono a ragionare sulla favola e sugli episodii, come noi vedremo, e dettero molto da fare al poeta, che nulla voleva lasciare d' imperfetto nel suo poema. Aveva creduto di trovare amici che lo consigliassero, e trovava maestri. « Come in molte cose sarà da me accettato il

(1) Questo suo difetto, che diede poi tanto appiglio al GALILEI nelle sue *Considerazioni*, non nasceva già da vizio del Tasso nel poetare. Leggendo le liriche di questo poeta si rimane subito scossi dalla grande differenza, che corre, in quanto alla lingua ed allo stile, tra quelle e la *Gerusalemme*: nelle prime si rivela una vena facile, spontanea, una fluidità di versi e una rima piana, come poche volte s' incontra nella *Gerusalemme*. E ciò è notevole, benché per le liriche militi forse la ragione, che il Tasso trovava lo stile già bello e dato nell' esempio che imitava, cioè nel *Canzoniere* del PETRARCA. Orbene, questo difetto, avvertito dallo stesso poeta, nacque dal bisogno di formarsi, come dice il SERASSI, *uno stile proporzionato all' eroica grandezza*. (Cfr. l. c., I, 238). Il quale stile il Tasso credeva mancasse alla lingua italiana. « Non avendo la nostra lingua molti di questi modi, che dee fare il magnifico dicitor toscano? Quei soli c' ha ricevuti la lingua non bastano per aventura. Certo, o accattar molte figure e molti modi da la mediocre forma, o da la umile.... L' Ariosto, Dante, e 'l Petrarca ne' *Trionfi* molte volte serpono; e questo è il maggior vizio che possa commetter l' eroico.... Or io giudico che questo essere talora troppo ornato non sia tanto difetto, o eccesso dell' arte, quanto proprietà e necessità della lingua. Considerisi, oltra ciò, che l' instrumento del poeta latino e greco è il verso esametro, il qual per sé stesso senza altro aiuto basta a sollevar lo stile: ma il nostro endecasillabo non è tale; e la rima ricerca e porta di sua natura l' ornamento più che non fa il verso latino e greco ». (Cfr. *Lettere*, n.° 77).

consiglio altrui, cosí potrà talora essere tale che non vorrò accettarlo ». Malgrado queste critiche credeva di potere dar subito alla luce il poema, ed inviandone il decimo canto al Gonzaga il 27 aprile 1575, scrive: « Se fra questo mezzo mi fosse da Vostra Signoria rimandato la copia dei canti, l'avrei assai caro, perché la manderei a Venezia, e non si perderebbe tempo; ed avrei piú cara la copia che 'l mio originale per sapere come governarmi ne la scrittura » (1). Ma nel giugno già non sperava piú *di cominciare la stampa innanzi Natale;* benché, scriveva al Pinelli, i revisori « ammirano i concetti, l'elocuzione e lo stile in ogni parte; salvo che in alcuni pochi luoghi notati par loro che il numero si potesse addolcire. De la favola sperano bene; ma non affermano cosa alcuna del tutto, sinché non abbiano visto il tutto » (2). È d'uopo però notare, che di già avevano trovato a ridire alcuna cosa intorno all'episodio di Olindo e Sofronia (3). Quali siano state queste censure intorno alla favola ed alla connessione degli episodii, dirò dopo. Certo che il Tasso ben presto se n'annojò, ed a ricorreggere in quel modo che gli altri dicevano era tutt'altro che docile, benché umile si mostrasse nelle lettere: quello che a lui premeva soprattutto era di non disgustarsi quei censori, perché ciò sarebbe valso cadere in disgrazia con la Curia Romana, e perdere la speranza d'ottenere i privilegi. Già sospettava che il suo poema non corrispondesse al *rigore dei tempi*, e addolorato con acerba ironia scriveva al Gonzaga (4), col quale e con altri amici si sfogava spesso. Quelli che piú gli davano noja erano l'Antoniano, il *poetino* com'egli lo chiamava,

(1) Cfr. *Lettere*, n.° 26.
(2) *Lettere*, n.° 36.
(3) *Lettere*, n.° 31.
(4) Cfr. p. es. la *Lettera*, n.° 47.

e lo Speroni. Pel primo si rallegrò immensamente quando ne fu libero per l' andata di lui in Germania (1); e per l' altro scriveva a Luca Scalabrino il 24 aprile del 1576: « Mala deliberazione fu la mia quand' io mi risolvei a mostrargli il poema; e vorrei esser digiuno di cotesta revisione Romana ». Dello Speroni desiderava ormai di liberarsi, e cercava di farlo senza disgustarselo. Nel maggio infatti scrive allo stesso Luca Scalabrino in questa guisa: « S' egli — lo Speroni — vuole udire i miei ultimi cinque canti, leggeteglieli, ma io avrei caro che non si curasse d' udirli. Ditegli buone parole, dicendogli ch' io disegno di trascrivere tutto il libro, e mandarglielo; farò poi quello che mi tornerà comodo, e non mi mancheranno mai pretesti ». Ed animosamente poi aggiunge: « Io non vo' padrone se non colui che mi dà il pane, né maestro; e voglio esser libero non solo nei giudicii, ma anche ne lo scrivere e ne l' operare. Quale sventura è la mia che ciascuno mi voglia fare il tiranno addosso? Consiglieri non rifiuto purché si contentino di stare dentro ai termini di consigliero ». Un grave impedimento intanto era sorto ad allontanarlo dal progetto della stampa, ed era l' essere scoppiata la peste in Venezia sul principio dell' anno 1576; pure sperava che questi impedimenti gli s' attraversassero innanzi per suo bene, affinché potesse *interamente soddisfarsi ne la revisione del libro, e mandarlo poi fuora* con maggior sua riputazione (2). Ben comprese il Tasso l' inutilità delle critiche dei suoi giudici, e si volse a correggere da sé stesso l' opera sua (3).

(1) *Lettere*, n.° 70.

(2) Cfr. n.° 56 e 57.

(3) *Lettere*, n.° 76 a Luca Scalabrino. « Io spero per me stesso di ridurre il mio poema in buono stato; e tali sono i miglioramenti che di giorno in giorno vo facendo, che poco avrà fors' egli a temere i giu-

S' avvicinava intanto il tempo che un terribile male doveva assalire lo sventurato poeta, e quel tempo segnava anche il principio di tutte le sue sventure. « Misero Torquato! — esclama il Settembrini — l'*Aminta* e la *Gerusalemme* gli costano la perdita del senno: egli non può mai piú stampare il suo poema » (1). Ritenuto nell' ospedale di S. Anna, afflitto dal timore di continua prigionia, fieramente annojato *dallo squallore della barba e delle chiome, e degli abiti, e dalla sordidezza e dal succidume,* e afflitto dalla solitudine, *sua crudele e naturale nimica* (2), non pensò piú al suo poema. Cosi egli dipinge il suo stato: « La mente si mostra infingarda al pensare, la fantasia pigra a l'immaginare, i sensi negligenti in somministrare loro l'immagini de le cose, la mano neghittosa a lo scrivere, e la penna quasi da questo ufficio rifugge, e tutto sento ne l' operazioni agghiacciarmi, e quasi da inusitato stupore e stordimento esser soprappreso » (3). Si aggiunsero a questo fieri dubbii religiosi, che gli tormentavano l' anima e sciupavano la mente, intorno ai quali io non posso dir parola senza uscir dalla mia tesi; solo noterò, che essi mi sembrano non ancora bene studiati in relazione con le dottrine religiose allora dominanti, e con le teorie dei riformisti (4). Ben lontani dal porre il Tasso tra questi ultimi, pure noi non possiamo, vedendo un cosi grande ingegno in preda ad una lotta tra la fede e la ragione,

dizii dei piú severi critici, purché la severità loro sia gusto dell' intelletto, e non gusto contaminato dalla volontà. Agli ammalati il vino pare amaro ».

(1) Op. cit., II, 239.

(2) *Lettere*, n.° 124.

(3) *Lettere*, n. 123. « Il dar per gastigo — dice in questa lettera — ad un artefice che non si eserciti ne l'arte sua, è certo esempio inaudito ».

(4) Lo CHERBOULIEZ vi accenna, ma debolmente: op. cit., troisiéme dartie.

non ricordare che quello era il secolo della Riforma e dei roghi. Tutta l'Europa era stata riscossa dalla Riforma: in Francia non potevano dirsi peranco spente le guerre religiose, ed in Germania, donde prima s'era levato il grido benefico, durava ancora l'eco della fiera guerra dei Contadini; in Italia poi molti avevano scontato col rogo il loro ardimento.

Veramente io non so per quali cagioni tralasciasse allora di occuparsi del suo poema, se pure in quelle stanze di S. Anna (1) egli scrisse molti dei suoi piú belli dialoghi e molte liriche ancora. Forse è perché a quel poema, che aveva curato con tanto intelletto d'amore sino dalla sua giovinezza, a quel frutto delle sue vigilie (2) erano collegati i soavi ricordi d'un'etá piú felice. Quel che di certo possiamo sapere è che non omise per questo il pensiero della stampa del suo poema, o almeno d'una parte, spinto dal bisogno. Nell'autunno del 1580 scrive al Gonzaga: « Io so d'aver molte volte supplicato a Sua Altezza che faccia stampare il mio poema...... perché con danari che se ne traessero io potessi provvedere a qualche mio bisogno..... Come io non sono oltremodo frettoloso di stampar le mie cose, cosí non mi spiacerebbe che Vostra Signoria Illustrissima facesse stampare quei primi dodici canti che sono in sua mano, ed oltre ciò l'egloga mia » (intendi l'*Aminta*). E piú giú: « Tanto piú volentieri vedrò stampati i dodici primi canti, che non vedrei tutto il poema, quanto mi pare che abbiano minor bisogno di lima, e sieno men soggetti ad opposi-

(1) Cosí appone egli nella data a molte sue lettere.

(2) « Questo è stato il fine de le mie lunghe vigilie, il quale s'io conseguirò, terrò per bene impiegata ogni mia fatica; se non, mi consolerà l'esempio di molti famosi, i quali non si recarono a vergogna il cader sotto grandi imprese ». Lett. ad O. Ariosti (16 Gennaio 1577).

zioni » (1). Questa lettera é dello scorcio del 1580. Mentre egli ciò desiderava, in Venezia Celio Malaspina pubblicava in una edizione scorretta i primi 14 canti della *Gerusalemme,* che aveva raccolti in Firenze stando ai servigi del Duca Francesco de' Medici (2); di che il Tasso s'addolorò. L'anno seguente Angelo Ingegneri, amico del poeta, per rimediare alla cattiva edizione fatta dal Malaspina, fe' pubblicare il poema intero in Casalmaggiore e in Parma; ma del guadagno nessuna parte toccò al poeta (3). Pochi anni dopo da Firenze si suscitavano contro il poema critiche acerbe per opera di alcuni letterati Fiorentini, i quali, per dare maggiore autorità ai loro nomi, mostrarono che quelle censure venissero dall'Accademia della Crusca; ma ai nostri giorni C. Guasti ha scagionato l'Accademia da questa accusa (4). Parte principale v'ebbe il Salviati, che il fece per adulare il Duca di Ferrara, e averne grazia e stipendio (5).

S'è creduto, come ho già detto, da alcuni, che queste critiche dei letterati fiorentini abbiano fatto deliberare il Tasso a scrivere la *Conquistata;* mentre altri hanno però riconosciuto, che di quelle il poeta si curò sempre molto poco (6); e fin qui sta bene. Ma anche in questo

(1) *Lettere,* n.° 136. È del settembre 1580.

(2) Il c. IV era già stato pubblicato il 79 in Genova da Cristoforo Zabata in una *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti.*

(3) A questo proposito il GINGUENÉ ha severe parole: « Il faudrait que les grâces et les faveurs du duc de Savoie se fussent dirigées sur l'auteur en même temps que sur l'éditeur de la *Jérusalem;* il faudrait surtout que le produit des deux éditions eût été religieusement compté au Tasse pour que cette double publication ne fût pas un vole manifeste et la violation de tous les droits ». Cfr. *Histoire Littéraire d'Italie.* Paris, Michaud, 1812, vol. V, p. 252.

(4) GUASTI, *Lettere di T. T.* vol. IV, Prefazione.

(5) Ivi, p. X.

(6) « ...... io non mi son molto curato del giudizio di molti ». *Del Giudizio sopra la Gerusalemme* in *Opere,* Napoli, 1840, vol. III, p. 126.

s' è andati troppo oltre, e s' è cercato di mostrare, come non solo prima di queste critiche, ma prima ancora della pubblicazione del Malaspina e dell' Ingegneri, il Tasso avesse già pensato di riformare il poema in gran parte a quel modo nel quale vediamo ora noi essere la *Conquistata*. Lo Cherbouliez scrive: « A cette époque (*cioè 1580 ed 81*) le Tasse était plus résolu que jamais à la transformer et à la refondre. Oui, sans Malaspina, sans Ingegneri....... la postérité n' eût connu peut-être que la seconde *Jérusalem,* la *Gerusalemme conquistata.....* » (1) La tesi dello Cherbouliez è stata recentemente ripigliata dal prof. G. Mazzoni, che ha tentato di *afforzarla di prove* (2). Entrambi sono, come vedremo, caduti in errore. Già prima di tutto, senza volere ancora entrare in questione e consultare queste prove, il fatto che il Tasso, appena finita la *Gerusalemme,* il poema cioè intorno al quale lavorava da tanti anni, ripensasse già di riformarla, sembra abbastanza strano. Questo ripudio prematuro sarebbe forse unico nella storia della letteratura e dell'arte. Intendo come si possa ripudiare una breve lirica subito dopo che la si è scritta; che anzi è il fatto più naturale che il freddo intelletto non trovi bello sempre tutto quello che la concitata fantasia abbia potuto dettare: ma nel caso nostro non si tratta di questo; la *Gerusalemme* il Tasso l'aveva scritta a varie riprese; avrebbe avuto l'agio prima di giungere all' ultimo, di vedere che era cosa che non andava, e che bisognava modificarla. Di più: il suo poema corrispondeva pienamente alle sue teorie sul poema eroico, ch' egli aveva già esposte in discorsi. Lavorando non aveva tenuto celato l' opera sua; ma s' era

(1) Loc. cit.

(2) G. Mazzoni, *In Biblioteca*; veggasi lo scritto: *Della Gerusalemme conquistata.*

consigliato con non pochi, anche nel viaggio in Francia, dove aveva conosciuto il poeta Ronsard, cui aveva perfino letto il poema (1). Trascuriamo del resto queste considerazioni, che non hanno un valore assoluto, e vediamo di quali prove i citati critici si siano serviti. — Lo Cherbouliez dà molta importanza ad una lettera del Tasso, attribuendole un significato che essa assolutamente non può avere. Le parole della lettera, ch' egli cita, sono le seguenti: « Io son necessitato, per uscire di miseria e d' angonia, di stampare il poema, se non potrò prima almeno dopo Pasqua: e le giuro per l' amore e per l' osservanza ch' io le porto, che se le condizioni del mio stato non m' astringessero a questo, ch' io non farei stampare il mio poema né così tosto, né per alcun anno, né forse in vita mia; tanto dubito de la sua riuscita ». E qui s' arresta la citazione del critico francese; ma non finisce la lettera del Tasso, che séguita: « Ma dove mi lascio trasportare a scrivere cose che non pensai mai di scrivere? » (2) Chiaramente queste parole non possono pigliarsi alla lettera; anche a non volere tener conto della doppia interpretazione che può avere quest' ultimo periodo, leggendo tutta la lettera si rileva subito, che essa è stata scritta in un momento di triste umore e di noja per gli appunti che i suoi censori gli movevano. Un epistolario, si sa, va letto con cautela: le parole dell' autore non si possono sempre pigliare e smaltire come prove che abbiano il valore di fatti; oltreché i bisogni e le circostanze di mentire possono essere molte; non sempre quello che si scrive risponde al nostro vero giudizio, alle opinioni che noi abitualmente abbiamo: bene spesso una lettera è l' espressione d' un pensiero fuggevole, della situazione

(1) Cfr. SERASSI, op. cit., vol. I.
(2) *Lettere*, n.° 47. 1.° Ottobre 1575. A Scipione Gonzaga.

d'animo del momento. E certo questo è il caso nostro: infatti qual valore potrà avere questa lettera, se il poeta non abbandona il pensiero della stampa nemmeno nel 1580, come noi abbiamo visto, pochi mesi dopo la pubblicazione del Malaspina non conosciuta ancora da lui?

Servendosi di simili prove il Mazzoni ha creduto poter dimostrare che: « non era ancor passato un anno intero che il Tasso avea compiuta la sua *Gerusalemme* che già tutta l'avea rimutata nella mente sua, conformandola alle strettissime leggi impostegli da' terrori religiosi ». Ed altrove che: « innanzi che la *Gerusalemme* vedesse la luce sotto il titolo di *Liberata,* già il Tasso l'avea tutta rifatta nella mente sua, e rivolta in gran parte a quella forma che fu poi la *Conquistata* » (1). Che cioè, già prima della stampa avesse pensato di tor via l'episodio di Olindo e Sofronia, di ridurre gli amori di Erminia e di Armida, di torre le stanze *judicate lascive,* ed i miracoli, e di fare altre mutilazioni.

Ma vediamo da qual parte abbia egli attinto le prove di ciò. Il metodo tenuto dal Mazzoni è semplicissimo: attinge sempre dall'epistolario, e trovando che in molte lettere, riferentisi al tempo in che il poeta attendeva con l'aiuto del Gonzaga e degli altri a rivedere il poema, il Tasso dice di voler ricorreggere in quel modo, di voler togliere gran parte degli amori, degl'incanti e delle lascivie, ne conclude che già sin d'allora il poeta s'avviava a quella riforma, che doveva poi darci la *Conquistata.* Messosi su questa via il Mazzoni non ha mai ricercato se tutte quelle riforme, delle quali il poeta parla, si riferiscano alla *Liberata* tal quale essa è, e noi oggi

(1) Loc. cit., pp. 115 e 118. In un suo nuovo studio sulla *Conquistata* (in *Tra Libri e Carte*) il Mazzoni si mostra confermato nella sua opinione.

l'abbiamo, oppure ad una lezione di essa meno corretta, intorno a cui il poeta seguitasse ancora a lavorare sino a quella data funesta che segnava l'ora delle sue sventure. Nel primo caso ben s'apporrebbe il Mazzoni: quelle riforme pensate non potrebbero essere altro che la prima idea della *Conquistata;* ma se fosse vero il secondo, la cosa andrebbe molto diversamente. Or bene: nel principio del 1575 il Tasso aveva bensí finito il suo poema; ma questo, oltreché molto lasciava a desiderare in quanto ai modi di dire ed ai versi, come egli stesso ben sapeva, non era ridotto ancora in quella forma che fu poi la *Liberata.* Su quella prima copia che aveva mandata al Gonzaga, su quella i censori romani discutevano e facevano le loro osservazioni, gran parte delle quali essi non avrebbero fatte intorno alla favola ed agli episodii, se avessero letto, invece di quella prima copia, la *Liberata* quale oggi tutti conosciamo. Io dimostrerò con prove, che a me sembrano indiscutibili, come in quegli anni il Tasso lungi dal pensare di riformare il poema ed avviarlo a quella forma che ebbe poi la *Conquistata,* lo ricorreggesse invece con ogni cura per indurlo a quella forma che fu poi la *Liberata;* e come le stampe premature dell'Ingegneri, e quelle di Febo Bonnà, la seconda specialmente (1), se pure dovettero lasciare scontento in qualche modo il poeta per la lingua e per i versi, in che egli era incontentabile, non dovessero del resto esser lontane da quella perfezione che allora il poeta sognava.

La *Gerusalemme* dunque che il Gonzaga e gli altri su ricordati ricorreggevano non era propriamente quella che noi oggi conosciamo, ed eccone le prove. Oltre ad alcune differenze nel primo canto, nel quarto mancava ancora il ragionamento d'Eustazio, che il poeta aggiunse

(1) Sul valore di queste edizioni riscontra più sotto al §. II.

nel luglio del 1575. « Ho fornito — scriveva — il ragionamento d'Eustazio; né me ne son compiaciuto, se non d'un non so che nel fine » (1). Credeva ancora nel discorso d'Armida di dovere aggiungere una *stanza di qualche secreta pratica fra Aronte e quei di Damasco, che s'offerissero di dar loro una porta, o cosa simile;* e questa stanza, che egli aggiunse col fatto, è la 64.ª del c. IV della *Liberata* (2). Né l'episodio d'Erminia era trattato cosí come si trova poi nella *Liberata.* Ché anzi a questo modo la ridusse nel giugno del 76 per consiglio, pare, di Scipione Gonzaga, a cui cosí scriveva (3): « Ho condotto a fine la favola di Erminia come ha voluto la Musa se non come averebbe voluto l'arte........ Erminia fatto per una verisimile occasione un subito pensiero di uscire con l'armi di Clorinda, non vi pone tempo in mezzo, né pensa a la difficultà de l'entrata, se non quando è tanto lontana da la città, ch'è sicura di non poter essere ritenuta. Allora vi pensa; né parendole di potere entrar sicura sotto quelle arme, e desiderando da l'altra parte d'entrarvi sconosciuta, e di non palesarsi prima ad altri c'a Tancredi, dice a lo scudiero:

> Essere, o mio fedele, a te conviene
> Mio precursor; ma sii pronto e sagace.
> Vattene al campo, e fa c'alcun ti mene
> E t'introduca ove Tancredi giace:
> A cui dirai che donna a lui ne viene,
> Che gli reca salute e chiede pace;
> La quale il prega che raccor la voglia
> Secretamente quanto più

(1) *Lettere,* n.° 42. Nella precedente (20 luglio) dice di averlo cominciato.

(2) *Lettere,* n.° 41. Questa e l'ottava precedente furono tolte nella *Conquistata* (c. V) ove fu abbreviata la perorazione del discorso d'Armida

(3) *Lettere,* n.° 77.

si potrà, *si potroglia* vorrei che si dicesse (1). E soggiunge:

> E ch' essa ha in lui sí certa e viva fede
> Che in suo poter non teme onta né scorno:
> Dí sol questo a lui solo: e s' altro ei chiede
> Dí non saperlo; e affretta il tuo ritorno.

Lo scudier parte: e si dice in una sola stanza, com' è raccolto dalle guardie e introdotto a Tancredi c' ascolta lietamente l' imbasciata; o come, lasciando lui pien di mille dubbi se ne torna con felice risposta. Sin qui cosí ho fatto appunto come vostra signoria mostra di desiderare: nel rimanente mi sono alquanto allontanato da quel ch' ella giudicava piú opportuno. Perché, come per l' altra mia scrissi di voler fare, fingo che Polifemo ecc. avessero disposti prima gli agguati per far ripresaglia dei foraggieri ec.: la qual invenzione..... è molto piú commoda; perch' in questo modo Tancredi può piú verisimilmente e piú tosto intendere che Clorinda sia seguita ». In questa lettera, che ci mostra anche il poeta alle prese con la rima, chi non riconosce descritta l' Erminia della *Liberata?* E si badi che questa osservazione non è nuova: che l' originale della *Gerusalemme* mandato al Gonzaga non corrispondesse tal quale alla stampa che poi ne fu fatta, sapeva anche il Serassi. Se noi non badiamo a questa differenza, rischieremo di correre in gravi errori: non comprenderemo le opposizioni mosse da quei critici a quest' episodio, che all'Antoniano pareva uno *strano spettacolo;* noi, riferendo cosí queste parole e quei giudizii all' episodio quale esso ora è, li tacceremo d' ingiustizia,

(1) *Liberata*, VI, 99:

> Pace, poscia ch'Amor guerra mi move,
> Ond' ei salute io refrigerio trove.

mentre essi, almeno in questo, avevano ragione, e gliela diede subito il Tasso stesso. Credo bene riportare le parole del Serassi: « All' episodio d' Erminia opposero non esser verisimile ch' una donzella timida di sua natura s' armasse, uscisse della città, e s' arrischiasse d' andare nel campo dei nemici, senza che Tancredi avesse prima posto ordine tale ch' ella potesse venirlo a trovare sicuramente........ Il Tasso da principio avea formato quest' episodio in altra maniera, facendo ch' Erminia, giunta vicino al campo dei Cristiani, fosse presa dai due fratelli Alcandro e Polifemo che stavano in agguato; a' quali siccome smarrita, non pensasse dire, come avrebbe dovuto, d' essere menata a Tancredi, che gli avea da rivelare cose d' importanza....... » In questo modo il Tasso « co' suggerimenti che gli furon porti, e colla squisitezza e fecondità del suo ingegno, ridusse poi l' episodio a quella bellezza e perfezione che ora veggiamo, e che per la novità degli accidenti, per la maestria della condotta, e per la delicatezza dell' espressione è forse uno de' più pregevoli di questo incomparabile poema » (1). Né vale più citare quella lettera ove il poeta dice di volere far fare Erminia religiosa monaca (2). Ricorretto a questo modo l' episodio, così lo narra al Capponi nell' inviargli la favola, e se la Nicea della *Conquistata* venne poi pur troppo, come esclama il Mazzoni, venne dico ancora io, ma molto più tardi, e la data della sua nascita non rimonta sino a quest' epoca. Per Erminia dunque il poeta lungi dal pensare di mutarla, lavorava per ridurla quale essa è nella *Liberata*.

Così per il duello di Tancredi ed Argante non s' era giunti ancora a quella forma che oggi sappiamo. E se

(1) Op. cit., I, 268.
(2) *Lettere*, n.° 66.

così dice il poeta di volerlo riformare, è chiaro segno che nella copia, che aveva il Gonzaga, dovesse essere diversamente trattato. E così infatti si rileva da una sua lettera dell' aprile 1576 (1). Tutto il canto sesto dunque era trattato in diversa maniera. Nella stessa lettera il poeta dice anche di voler fare che nel c. XII *Clorinda non esca sola; ma uscirà* sol con Argante; come è nella *Liberata*.

Ed anzi notarono poi i critici del Tasso, come, differendo molto le edizioni a stampa dal testo a penna, che era già corso per le mani di molti, nelle correzioni il poeta fosse incorso in qualche errore di memoria. Il Pellegrino notava che, avendo prima il Tasso nel testo a penna al c. XV fatto che Carlo ed Ubaldo, mandati a richiamare Rinaldo, uccidessero prima d'entrare nel giardino d'Armida un mostro mezzo pardo e mezzo uomo, custode della porta del palazzo, tolta questa battaglia nella correzione (2), non avvertì di mutare, come doveva, nel canto seguente i versi:

In tanto Armida de la regal porta
Mira giacere il fier custode estinto (3).

(1) *Lettere*, n.° 61. « Mi parrebbe che fosse meglio che Goffredo commettesse a Tancredi che prendesse la battaglia, ed a Clotario che l'accompagnasse; ma essendo Tancredi fermatosi o a parlar con Clorinda, o a mirarla, Argante impaziente lo sgridasse; ed egli o non udendo, o per altra cagione andando più lento, Clotario cominciasse la battaglia ».

(2) Nella *Liberata* i messaggieri si liberano d'una *fiera orribile e diversa*, e d'un *fero leone* con la *verga aurea immortale*. (*Lib.*, c. XV, st. 47-50).

(3) XVI, 35. Nella *Conq.* (XIII, 37) li corresse poi così:

Intanto Armida della regia porta
Mirò fuggito ogni custode e vinto.

L'altro errore di memoria, avvertito dal Pellegrino, è che nello stesso c. XV nello scritto a penna era che la donna, che condusse all'isole fortunate Carlo ed Ubaldo con la barca, fe' vela con le proprie chiome, dicendo così:

> La chioma ch' avvolgeasi varia e folta
> Ver quella parte, ch' è contraria al dorso,
> Dispiega e spande all'aura, e l'aura, come
> In vela suol, curvando, empie le chiome.

Tolti via poi questi versi nelle edizioni a stampa (1), non furono tolti del pari nel c. seguente questi altri:

> Parte e di lievi zefiri è ripiena
> La chioma di colei che le fa scorta.
> Vola per l'alto mar l'aurata vela,

non essendosi, dice il Pellegrino, fatto prima menzione di vela d'oro, o d'altra materia, che fosse la vela di detta nave (2).

(1) *Lib.*, c. XV, st. 7:

> Ed avendo la vela all'aure sciolta
> Ella siede al governo, e regge il corso.

(2) Cfr. *Controversie*, t. I, pp. 161-3 (nell'*Opere di* T. T. edite dal Rosini). I versi citati sono del c. XVI, st. 62. L'interpretazione del Pellegrino non può però accettarsi; lo corresse già il Salviati (*Infarinato Secondo* in *Controversie*, ivi, p. 164). « Piacque al T. in quel luogo, per una cotal figurata guisa di non finito argomento, che usano spesso i poeti, di manifestare all'ascoltatore, che secondi venti, e piacevoli favoreggiavano il corso di quella nave; la qual conclusione, conseguente al fieder per tutto i zeffiri la chioma di quella donna, v'aggiugne per sé medesimo chi ode subitamente con più diletto, che se l'autor gliele spiattellasse ». A ogni modo abbiamo citato il passo del Pellegrino, perché esso dimostra sempre più la differenza del testo a penna dall'edizioni a stampa. Nella *Conquistata*, dove Araldo lega sul lido Armida con la propria chioma, tutta quell'ottava della partenza di Rinaldo fu tolta.

Il vero è che il poeta prometteva molto piú di quello che veramente intendesse di fare: prometteva infatti di torre le stanze *judicate lascive,* di rimovere il nome di *mago,* ponendovi in sua vece quello di *saggio* (*Lib.*, XIV); l'aprir dell'acqua con la verga, contentandosi di fare che i messaggieri mandati a richiamare Rinaldo entrassero sotterra per una spelonca; diceva d'aver già moderata la lascivia delle stanze del vigesimo, di voler torre le stanze del pappagallo, quella dei baci, ed alcune altre in questo e negli altri canti, e i miracoli del decimosettimo. Meno questi ultimi tutti rimasero nella *Liberata,* e, quel che è piú, nella *Conquistata.* Non si curò il poeta di rimuoverli nemmeno quando con animo piú tranquillo negli ozii di Napoli attese a rifare il suo poema. Prova questa che quelle accuse egli non le aveva mai accettate per buone.

Sicché, per concludere, a me sembra chiaro questo. La copia del poema, mandata dal Tasso al Gonzaga perché la rivedesse con gli altri, differiva in molte parti dalla *Liberata,* quale noi oggi l'abbiamo. Ora: delle correzioni proposte dai revisori Romani, e in parte seguite poi dal Tasso, il maggior numero si riferisce appunto a quei luoghi del poema, nei quali il testo a penna differiva dalle stampe che vennero poi: sicché le correzioni fatte sono volte a ridurre il poema a quella forma che fu poi la *Liberata.* Quelle proposte correzioni invece, che si riferiscono a luoghi del poema, nei quali non si trova esservi stata differenza alcuna tra il testo a penna mandato ai letterati Romani e le stampe, se si trovassero eseguite nella *Conquistata,* non potrebbero essere altro, che un'ulteriore riforma della *Liberata,* cominciata già prima che al Tasso venisse stampato il poema, vale a dire un primo accenno alla *Conquistata.* Ma poiché siffatte correzioni non le troviamo in essa in alcun modo seguite, è chiaro

segno che ove si parla di quelle riforme e correzioni, noi ci troviamo innanzi a false promesse, che il Tasso faceva agli ostinati revisori, e che sin d'allora sentiva di non volere per nulla osservare.

Resta ora a parlare dell'episodio di Olindo e Sofronia, stato sempre oggetto di dispute. Intorno ad esso tentennò molto il Tasso se dovesse toglierlo, come volevano i critici, e pensava di riempire il vuoto o col racconto della presa d'Antiochia, o con la pittura del tempio; ma per questo il Barga pensava che, avendosi a far racconto, si facesse piuttosto in mezzo del poema che nel principio (1); onde il Tasso pensò fare che, uscendo i Cristiani di Gerusalemme col Patriarca, ed essendo accolti da Goffredo, questi narrasse loro la prima origine del lor passaggio e le cose principali fatte nell'Asia. Ma a questo modo pensava che il canto secondo si leggerebbe con poco diletto; che la narrazione riuscirebbe alquanto nuda e stracca, e le azioni non potrebbero esser magnificate dalla bocca del vincitore; al che per altro avrebbe rimediato facendo tutto da Goffredo attribuire all'aiuto divino (2). Alla fine poi prese risoluzione di lasciare l'episodio: « Io mi vo risolvendo di lasciare l'episodio di Sofronia, mutando alcune cose in modo ch'egli sia più caro ai *chietini*, né resti però men vago ». Ed è bene notare ch'egli manifesta questo suo pensiero a Luca Scalabrino in quella stessa lettera dove si rallegra, che il *poetino*, l'Antoniano cioè, vada in Germania (3). E qui veramente nel ricorreggere doveva essere maggiore l'incertezza del poeta, trattandosi di quell'episodio, intorno a cui furono sempre discordi i giudizii dei critici; e che

(1) *Lettere*, n.° 61.
(2) *Lettere*, n.° 64.
(3) *Lettere*, n.° 70 (3 maggio 1576).

se ebbe ed ha non pochi censori, che lo trovano freddo e niente poetico, può vantare l'ammirazione e le lodi del principe dei critici moderni, del Lessing (1).

A rinnovare il pietoso episodio non si sarebbe indotto perché il credesse contrario ai principii dell'arte, ma perché non avrebbe voluto dare occasione ai frati (2). Si fermò poi di piú nella risoluzione di farlo rimanere, e si pose a ricorreggerlo, e rimosse fra l'altro quello « O fosse volto a volto ecc. », accontentandosi di stringerlo piú con la favola, poiché egli stesso ne vedeva il bisogno (3). E qui, mi pare, non è da far gran caso di quella lettera al Capponi, ove il Tasso espone la favola del poema, alla quale invece il Mazzoni dà molta importanza per dimostrare la sua tesi. Oltre all'osservare, che se in questa lettera, scritta nel luglio 76, non si parla dell'episodio, nella succitata lettera a Luca Scalabrino, che è del 15 ottobre, il poeta mostra di essere occupato a ripulire i versi di quell'episodio, un'altra cosa ancora è da notare. Il Tasso aveva imparato a proprie spese quanto male avesse fatto a far leggere l'opera sua prima della stampa; pure al Capponi fiorentino non poteva negare di mostrare almeno quale fosse la favola del poema. E poiché, i revisori romani volevano bandito quell'episodio, il Tasso, che pur voleva rimanesse, temendo d'esser molestato su questo proposito anche dall'altra parte, poteva benissimo per questo fine tacerlo nell'esposizione della favola, ed intanto fare come meglio gli tornasse. È un'ipotesi; ma anche le ipotesi qualche volta sono buone. Ad ogni modo, poiché dopo di questa lettera ce n'è

(1) A proposito della tragedia *Sofronia e Olindo* di Cronegk in *Hamburgische Dramaturgie*.

(2) *Lettere*, n.° 61.

(3) Cfr. *Lettere*, n.° 31 e 87.

un' altra, nella quale chiaramente si mostra che il poeta lasciava a suo posto l' episodio, la prova addotta dal Mazzoni resta del tutto priva di valore.

Quest' episodio sparí col fatto nella *Conquistata*. Uno dei punti nei quali la seconda *Gerusalemme* differisce dalla prima, e insieme una delle cause secondarie, chiamiamole cosí, che spinsero il Tasso alla riforma del suo poema, è l' elemento cortigiano diverso del tutto nei due poemi, elemento che non è da trascurarsi nel considerare le opere poetiche d' allora. Nella *Conquistata* non si ritrovano piú tutte le lodi per la casa d' Este: la genealogia degli Estensi non è piú rappresentata nello scudo di Rinaldo; il poema è dedicato al cardinale Cinzio Aldobrandini. Chi meglio, e credo il primo, ha fatto notare l' importanza di quest' elemento cortigiano, è stato il Ginguené. Infatti egli scrive che il Tasso, occupandosi di rifare la *Gerusalemme Liberata*, cercava, « ce qui peut-être lui tenait plus à coeur, d' en faire disparaître les éloges donnés à cette maison d' Este qui l' en avait si cruellement payé » (1). Le parole del Ginguené possono forse aiutarci a intendere quelle d' un contemporaneo del Tasso, che ho già in principio citato (2). Ricordando la giusta considerazione del Ginguené a proposito dell' episodio del quale parliamo, non vorremmo che altri ci credesse disposti a far risorgere dalle fredde ce-

(1) Op. cit., V, 280.

(2) Il Beni dice: « Io che in Roma vidi benissimo l' occasione della *Conquistata*, e audii osservando, eziandio con vederne in penna buona parte, i suoi progressi, e lo stato dell' autore ancor egro et infermo, sicchè e per queste cagioni, et per altre ebbi piena contezza di tal muzione, darei di ciò pieno et largo ragguaglio, et farei chiaro come né con mente in tutto sana, né con intera elettione, cangiò il suo poema. Ma non è espediente trattenersi in tal discorso ». *Commento alla G. Liberata*, Padova, Bolzetta, 1616, p. 23:

neri l' amore, spento e sepolto oramai, del nostro poeta per Madonna Eleonora, romanzo che per tanto tempo ha intenerito i critici piú duri, ed ha formato il caso piú commovente e pietoso della vita del Tasso; e tanto meno disposti a vedere nell' episodio di Olindo e Sofronia adombrati i due amanti o no che sieno. Uno degli indugi a rimuovere il pietoso episodio pare sia stato il piacere, che il duca stesso forse e le principesse ad esso pigliavano. In una lettera il poeta dice chiaramente di volere, in quanto all' episodio, *indulgere genio et principi* (1); ma è un' affermazione vaga, è un filo che non conduce fuori del laberinto. Anzi a pensarci su quest' affermazione distrugge in massima parte le probabilità che un amore ci sia stato del Tasso per Eleonora, e piú ancora che in quell' episodio si contengano allusioni a tale amore; allusioni che sarebbero state certamente ben rilevate dai nemici, che il Tasso nella corte aveva in non picciol numero, e dal duca stesso, che in tal caso non avrebbe certo avuto motivo di rallegrarsi. Per il modo come in generale venivano considerati i poeti e gli artisti nelle corti d' allora, l' amore del Tasso per una principessa avrebbe costituito una colpa seria. Il D' Ovidio (2) ammette, che in Sofronia si potrebbe senza difficoltà vedere adombrata madama Eleonora, ma sempre le allusioni dovrebbero ritenersi come galanteria di cortigiano. Al modo stesso come il poeta in Rinaldo raffigurava uno di casa Estense per decantarne il valore, avrebbe potuto scegliere il personaggio di Sofronia e adombrarvi una delle donne di casa d' Este per decantarne la virtú. « Verso la sua *padrona* — dice molto bene il D' O-

(1) Nel già citato saggio il D' Ovidio notò come il *principi* sarebbe meglio crederlo femminile e riferirlo a una delle principesse.

(2) *Fanfulla della Domenica*, a. IV, n.° 6 e 7.

vidio (1) — la galanteria era in lui, poeta di corte, un obbligo cortigiano, un dovere d'ufficio, un affar di cerimoniale ». E diveniva poi una cosa molto naturale per il Tasso, che era dispostissimo alla cortigianeria. Ma chi voglia scambiare le sue parole di cortigiano per espressioni vere d'affetto, correrà rischio di frantendere ogni cosa. Il Tasso lodava tutti per mestiere e per natura. Anche al duca d'Urbino nelle nozze con Lucrezia cantò sperticate lodi, chiamandolo *pudico amante*! (2)

(1) *Fanfulla della Domenica*, a. IV, n.° 6.

(2) Cfr. la canzone « Lascia Imeneo Parnaso e qui discendi », str. 3. Tutti sanno quanto il duca meritasse quell'aggettivo. Di più, bisogna tener conto d'un'altra cagione tutt'affatto letteraria, che mi pare sia stata sempre da tutti trascurata. Poichè di questo amore del Tasso non si trovano cenni nelle lettere, bisognerà ricercarli nelle poesie. Ora nel cinquecento la lirica è quasi tutta petrarcheggiante, e se il Tasso si solleva più degli altri, in fondo petrarcheggia anche lui. I colori, dei quali il poeta si serviva, erano già belli e stemperati sulla tavolozza del Petrarchismo, e ognuno se ne serviva del pari, combinandoli più o meno bene. Erano come dei luoghi comuni. Lodando una donna anche non amante nè amata, non poteva il poeta evitare che si mettessero in mezzo i ricordi di Laura, ch'egli insomma scivolasse nel Petrarchismo. Allora naturalmente le lodi del cortigiano si confondevano con le lodi dell'innammorato. Quelle che il T. rivolgeva ad Eleonora, come alle altre principesse della corte, sono uno scherzo del poeta, colpito dall'avversa fortuna più che dall'amore:

. . . . Chi mi tragge
Dal loco, in cui *Fortuna*
Vie più spesso ch' Amor vien che saette?
. . . .
Belle, ed al Ciel dilette
Suore, ch'a me sarete
Donne non già, ma Dive
Vere, e presenti, e vive,
Udite i preghi miei benigne e liete,
E guidate in arringo
Me, che *scherzando* incontr' a voi m' accingo.

(*Canzone alle principesse di Ferrara*, str. ultima). Le ammirazioni per

Questo abbiamo creduto bene notare. Tuttavia, comunque stiano le cose, è molto probabile, che quell'episodio sia sparito nella *Conquistata*, oltreché per le varie ragioni accennate, e per il bisogno d'avere spazio libero nei primi canti e d'aggiungervi le nuove parti, anche perché dalla *Conquistata* dovevano sparire tutti i ricordi, tutte le lodi e le allusioni alla casa d'Este. Basta l'affermazione del Tasso di volere *indulgere genio et principi*, per ammettere che a levar di mezzo il pietoso episodio il poeta poté indursi per il ricordo del diletto, che le persone di casa d'Este ad esso avevano pigliato.

la bellezza d'Eleonora sono complimenti di cortigiano, che per la disparità del grado è sicuro di non potersene innamorare:

E certo il primo dì, che 'l bel sereno
Della tua fronte agli occhi miei s'offerse,
E vidi armato spazïarvi Amore,
Se non che *riverenza* allor converse,
E *meraviglia* in fredda selce il seno,
Ivi peria con doppia morte il core.
. . . .
E s'alcun mai per troppo ardire ignudo
Vien di quel *forte scudo,*
Ond' io dinanzi a te mi copro ed armo,
Sentirà 'l colpo crudo
Di tai saette, ed arso al fatal lume,
Giacerà con Fetonte entro 'l tuo fiume.

(*Canzone per Leonora* « Mentre ch'a venerar..... », str. 4).

Il Cibrario, che cervelloticamente trae dalle liriche del Tasso le prove per dimostrare reale un amore del P. per Eleonora, alla canzone « Mentre ch'a venerar ecc. », dopo aver detto che in essa *la passione traspare per ogni lato,* riferendo la strofe da me citata, non potendo negare che qui manca ogni accenno di passione, dice: « Ecco in qual guisa e con qual arte il poeta la manifesta ». Cfr. *Lettere di Santi, Papi, Principi ecc.* Il Cibrario fu per il resto già ben confutato dal D'Ovidio (*N. Antologia,* 1882, Serie 2.ª, vol. XXXIV). Come noi interpreta perfino il Rosini (*Opere del* T., Pisa, Capurro, vol. IV, pp. 289-90). L'errore di attribuire alle liriche del T., che non hanno nessun carattere di vera passione, un'arte dissimulatrice rimonta al Manzo. (Cfr. tutto il capitolo « Amori e dissimulazioni ecc. »).

E diventa piú probabile questo motivo, che ad ogni modo non sarebbe il solo, né mai il piú forte, se si voglia concedere che la superba Sofronia, anche minimamente e a titolo di cortigianeria, ricordi la bella Eleonora. Il Tasso, a torto o no, dalla casa d'Este si credeva malamente ricambiato: in quella corte, per colpa sua o degli altri, aveva molto sofferto; quindi, poiché il padrone era mutato, sparite le lodi e cambiata la dedica, dal nuovo poema tutti quegli antichi ricordi dovevano essere cancellati. Condannato severamente alla fine l'episodio, nella *Conquistata* a quel posto si legge invece il racconto dell'uscita dei Cristiani da Gerusalemme e il loro presentarsi a Goffredo (1), e la descrizione delle dipinture della tenda ove Goffredo accoglie i messaggieri Egiziani (2).

Rimanevano dunque in quell'epoca, in che altri ha voluto trovare il primo germe della *Conquistata*, rimanevano per volontà del poeta le stanze *judicate lascive*, e le meraviglie e gli episodii; né per anco il poeta s'era avvicinato a quella riforma, che doveva poi dare la *Conquistata:* l'azione principale rimaneva tal quale. Solo egli pensava a ripulire l'opera sua dal lato della lingua e dei versi, a fare sparire tutti quei difetti, che sono ben naturali in un'opera vasta, e che egli non aveva potuto evitare per difficoltà di formarsi una lingua ed uno stile veramente epici, e piú ancora per una tal quale incertezza innata di gusto, accompagnata d'altra parte a una grande scrupolosità nel ricorreggere. Simili scrupoli fecero ritardare la stampa della *Gerusalemme*, finché il poeta dovette accontentarsi di vederla stampata dagli altri.

(1) *Conquistata*, c. II.
(2) C. III, st. 1-50.

II.

Staccatosi quasi del tutto dai revisori Romani, ai quali egli prima spontaneamente erasi sottoposto, seguitava tuttavia il Tasso a ricorreggere, e intanto cercava sempre d' ottenere il privilegio per stampare il poema, dal quale molto utile e grandi onori si aspettava. Il poema non gli pareva indegno della stampa, ma avrebbe desiderato di ritardarla, per ridurlo insieme alle Rime a *quella perfezione che desiderava* (1). Abbiamo già visto come poi gli venisse stampato scorretto prima dal Malaspina e poi dall' Ingegneri. S' adirò il Tasso, e perché nelle edizioni erano incorsi molti errori, e perché con queste stampe fatte dagli altri gli si veniva a togliere tutto quell' utile, che aveva sperato ricavarne. E mentre al Coccapani in Ferrara, che, volendo ripubblicare la Gerusalemme, aveva chiesto a lui stesso gli argomenti dei canti, rispondeva sulla fine del 1580 con un rifiuto, dicendo, che s' egli li avesse ora fatti, « farebbon gli altri argomento, ch' io consentissi ch' egli di nuovo fosse stampato; a la qual cosa in alcun modo non consento » (2); scriveva invece al Cardinale Gio. Girolamo

(1) Cfr. *Lettere*, n.° 136.
(2) *Lettere*, n.° 141.

Albano in Roma, perché intercedesse presso il duca suo signore, per fargli ottenere che si stampasse il suo poema con le rime e i dialoghi, « e che — diceva — quell'utile che se ne trarrà, molto o poco che sia, mi si doni, acciò ch' io abbia onde provvedere alle mie necessità estreme » (1). La lettera è del marzo 1581. Nel maggio ripeteva le stesse istanze al Cardinale, pregandolo che lo ajutasse a trovare persona, che potesse giovargli, cui dedicare il poema (2). E saputo della stampa di Parma, fatta con privilegio concesso dallo stato di Milano, al quale egli molte volte l'aveva chiesto indarno, lamentandosene col Card. Carlo Borromeo, reclama sempre per la ragione dell' interesse (3). L' opera sua voleva stamparla egli stesso per questione di danaro principalmente. Questo diritto reclamò pure quando Febo Bonnà pubblicò la sua edizione della *Gerusalemme*, invocando l' ajuto di Orazio Urbano ambasciatore toscano, che, ascoltate le preghiere del poeta, ne scrisse di proposito al duca. Mostreremo come più tardi il poeta si disgustasse veramente del suo poema e pensasse di rifarlo; ma non bisogna confondere i due momenti, le due date: quando s' era già posto a scrivere la *Conquistata* era pur naturale che il poeta dovesse ritenere imperfetto il primo poema, e ripudiandolo quasi, scusarsi d' averlo scritto col fatto che gliel' avevano stampato senza ch' ei lo sapesse; ma non sarà giusto riferire siffatto giudizio sulla *Liberata* al tempo della prima pubblicazione di questa,

(1) *Lettere*, n.° 154.

(2) *Lettere*, n.° 162. « Io prego V. S. reverendissima che faccia, ch' io possa dedicare i dialoghi e 'l poema a persona c' o m' ajuti a ricuperare i duemila e cinque scudi *(della roba paterna)*, o me ne dia il contracambio, e che parli a proposito, come io parlerò a chi in suo nome mi parlerà. »

(3) *Lettere*, n.° 163.

quando il poeta non si lamentava d'altro, che d'essere rimasto privo d'ogni guadagno. Ma, a prescindere da tutto, quali erano i difetti di queste prime edizioni?

Abbiamo già detto che quelle stampe della *Liberata*, se pure potevano essere dal poeta considerate come premature, erano tali solo per ciò che riguardava lo stile e la pulitura della lingua e de' versi: nelle parti principali il poeta era già contento dell' opera sua. Or sino a che punto queste prime edizioni rispondevano all' ultimo manoscritto del Tasso? Il Malaspina e l'Ingegneri non avevano potuto servirsene, e a ragione il Tasso gridava contro queste pubblicazioni; ma ci fu un' altra edizione, quella di Febo Bonnà, che con tutte le probabilità può dirsi sia stata condotta sull' ultimo manoscritto. La stampa del Malaspina dei primi 14 canti era certo monca e scorretta; migliori di molto erano le due dell' Ingegneri, ma non prive ancor esse d'errori. A me non è stato possibile vedere né quella di Parma, né quella di Casalmaggiore: riferisco quindi i giudizii degli altri. Dice il Serassi che l' Ingegneri in sei notti avea trascritto tutto il poema da una copia emendata del Tasso medesimo; e riferendo un giudizio di Angelo Pezzana, dice che la edizione Parmense precedé di pochi mesi quella di Casalmaggiore, e che ne ha alquanto vantaggiata la lezione (1); e aggiunge poi che il Pezzana dava il primato alla Parmense su *quante stampe della Gerusalemme contengono tutti e venti i canti* (2). Se questo è vero conferma sempre piú che il Tasso non si doleva per altro che per interesse pecuniario. L' edizione però di Febo Bonnà fu fatta sotto gli occhi del poeta, e forse anche consenziente il Tasso. Si

(1) Op. cit., II, 61.
(2) V. Serassi, op. cit., II, 380.

può agevolmente supporre, che il Bonnà avesse ottenuto dal Tasso il permesso di stampare il poema, avendogli fatto sperare una parte dei guadagni, che però andarono pur essi in fumo. Si tratterebbe insomma d'un furto librario. « Febo Bonnà — dice Cesare Guasti — giovane ferrarese *fu* assai studioso e molto amico del Tasso; e per quanto si comprende dalla dedicatoria che vi premette al Duca Alfonso, sembra quasi che lo presentasse a Sua Altezza per parte ed a nome dell' autore » (1). Dopo ventisei giorni se ne fece una ristampa, essendo incorsi nella prima non pochi errori. E par certo che il Bonnà vedesse l' ultimo e più corretto manoscritto del Tasso, e che la sua edizione s' avvantaggiasse di molto sulle due dell' Ingegneri. « Il Bonnà — dice il Serassi — per la dipendenza che aveva da quella corte, e per la stretta amicizia che tenne col Tasso, ebbe altresí il modo di valersi dell' originale ricorretto ultimamente dall' autore, e in qualche dubbio di consultarne, come fece, l' autore medesimo » (2). Lo dichiara egli stesso, l' editore, nella dedica al duca (3), e nella prefazione *Ai*

(1) E ancora: « . . Nel ridurre l' opera alla sua vera lezione v' ebbe molto merito la diligente accuratezza del cavaliere Batista Guarino . . . per questo l' edizione è assai pregevole: e sebbene vi manchino gli argomenti, vi si trova però l' allegoria posta in fondo del poema, ed aggiuntavi dappoi che n' era già terminata la stampa ». Loc. cit.

(2) Op. cit., II, 65.

(3) « Havrei havuto per fermo di dovere essere con ragione gravemente ripreso et biasimato; se io non avessi procurato (*essendomene prestata larga comodità*) di restituirlo nel vero esser suo, et di fregiarlo del suo più nobile ornamento ». Ed ancora: « Io ho con le più fedeli scritture del Signor Tasso, ridotto il suo poema in quella miglior forma, nella quale è stato ultimamente lasciato da lui. »

Lettori (1). Anche il Tiraboschi crede questa edizione del Bonnà la migliore (2).

Intanto il Tasso rimaneva sempre in Ferrara, sbattuto fra i travagli della sua infermità e la malizia degli uomini, che a lui, povero poeta, aveva tolto l' unico mezzo di conseguire grandi onori e ricchezze. Noi col dire che il Tasso del suo poema a tempo della pubblicazione era quasi soddisfatto per le parti principali, non vogliamo già dire, com' è chiaro, ch' ei l' approvasse del tutto, come condotto a una forma interamente corretta, lo considerasse infine pienamente ultimato. Abbiamo voluto solo dimostrare che sino a quel tempo non aveva ancora pensato alla *Conquistata*, alla quale rivolse l' animo molto piú tardi. Ma chi potrebbe dire quant' altro tempo ancora il Tasso, per quel non rifinire mai di correggere, avrebbe ritardato la stampa del poema, e quante altre correzioni avrebbe apportate all' opera sua, se non gli fosse stata pubblicata da estranei? Negare questo sarebbe un disconoscere il carattere del Tasso, che non s' appagava mai delle sue cose, e per quella infinita scrupolosità che portava nella correzione, e piú ancora per quella tale incertezza di gusto, vizio innegabile nel Tasso, che lo pone tanto disotto all' Ariosto, e che cominciava ad essere una malattia generale sulla fine di quel secolo; malattia che doveva fieramente estendersi nel secolo seguente. Quella stessa irrequietezza d' animo, che non faceva mai accontentare il Tasso dello stato suo, diveniva nel poeta incer-

(1) « . . . . a mostrar che l' originale, ond' io l' ho tratto, sia quello a punto, che questo eccellentissimo poeta ultimameute ricorresse, et emendò, direi, che particolarmente nel sesto canto, nel duodecimo, et nei seguenti lo giudicaste . . . . »

(2) *Stor. Lett.*, t. IV, p. 185.

tezza di gusto e soverchia scrupolosità. Di difetti nel suo poema ne riconobbe sempre, e sempre pensò a doverli correggere (1); ma la *Conquistata* è una riforma piú larga, che non si può confondere con le varie correzioni, che ogni poeta continua sempre ad apportare all' opera sua, anche quando questa sia già data alle stampe. Inoltratosi poi nella riforma del poema sconfessava pubblicamente la prima *Gerusalemme*, come opera cui egli non aveva dato l' ultima perfezione. Cosí nell' *Apologia* parla il *Segretario* : « . . . Nella revisione del vostro poema, e nell' accrescimento già disegnato, prima che si stampasse, s' aspettavano da voi cose mirabili, e conformi alla dottrina delle sacre lettere » (2). Ma nell' epistolario non si trova fatto cenno del proposito di ridurre il poema a quella forma dalla quale doveva uscire poi la *Conquistata* prima della lettera 343, che è del 25 febbrajo '85, e diretta a Curzio Anzio: « Voglio piú tosto cercare di sottrarmi ai colpi in quella guisa che V. Signoria leggerà: ma non muto la deliberazione di mutare alcune parti del mio poema, se mi sarà conceduto; e d' innalzare e d' accrescerlo di quattro libri, e d' alcun centenajo di stanze, che sarà giunto nei libri nei quali si leggono: ma l' opera è lunga e io sono assai stanco. »

Nel luglio '86 usciva finalmente di Ferrara; ma intanto sin dallo scorcio dell' '84 gli si era scatenata contro la tempesta dei critici fiorentini con a capo il Salviati. Non è mio compito fare la storia di queste controversie,

(1) « Io ci avea prima rivolto l' animo, come colui che m' era in buona parte accorto de' miei errori. » *Lettere,* n.° 211. A Orazio Lombardelli. Di S. Anna, 10 Luglio 1582.

(2) *Opere di* T. T., ed. cit., IV, 157. L'*Apologia* veniva pubblicata verso la fine del luglio 1585.

già fatta da molti. È noto che esse sorsero per il dialogo il *Carrafa* del canonico Pellegrino. Il Salviati fu l'anima di queste critiche; suo valletto fu Bastiano de' Rossi. Si movevano apparentemente a tanto per difendere la fama dell'Ariosto; ma in verità un po' d'astio lo avevano contro il Tasso; e, o fosse vero, o si sforzassero di far credere così, si sentivano offesi dello sfavorevole giudizio dato dal Tasso a proposito dei Fiorentini nel dialogo del *Piacere Onesto* (1). Il modo acre col quale combatterono non lascia certo supporre che solo l'amore della verità li movesse e li facesse parlare. Una sola volta il povero Tasso nell'*Apologia* si lasciò sfuggire delle parole argute e piccanti: « Chi vide mai di più tele farsi una tela? Questa è ignoranza nell'arte del tessere, la quale dovrebbe pure essere intesa da' Fiorentini ». Ma non aveva pensato chi avesse davanti: egli offendeva la patria del Salviati. E il modo come questi rispose muove disgusto e pietà. « Vedi che lo disse: oh bel motto! se 'l tenevate in gola, sicuramente egli v' avrebbe forato il gozzo . . . S' io fossi dell' umor vostro, io vi direi onde vengono i velettai, i tessitori, i magnani, gli zanni, e gli spazzacamini a Firenze; ma non voglio manomettervi la vostra giurisdizione. Se non vedeste mai di più tele farsi una tela apparatelo da chi ha veduto di molte trecce farsi spesso un cappel di paglia: la cui usanza non è tanto tempo che fu smessa, che ancora qualcun de' fatti non ne poteste trovare alla forma del vostro capo » (2). Col Pellegrino il Salviati e gli altri riuscirono meglio a intendersi, e tra loro la polemica si

(1) Fu, secondo il Guasti, un pretesto al quale s'appigliarono solo più tardi per giustificare anche il loro odio personale contro il Tasso (Cfr. *Lettere di* T. T., ed. cit. t. IV. Prefazione).

(2) *Controversie* in *Opere* del T., Pisa, Capurro, vol. II, 157.

mantenne sempre nei termini del rispetto reciproco. Il Pellegrino, nominato accademico della Crusca, scrivendo al De' Rossi, cosí consigliava di desistere dagli odii contro il Tasso, che « come poco prudente *era* degno di qualche scusa, e come persona valorosa, ma miserabile *era* degno di pietà. Perciò . . . il perdonargli (dicendo ciò con ogni riverenza) sarebbe la vera vendetta d'un animo generoso ». Anzi tra il buon canonico di Capua e quei di Firenze si giunse persino alle tenerezze, e Gio. Battista Dati, accademico della Crusca, inviava al Pellegrino due vasetti di olio perfettissimo per le doglie di stomaco, buono per il canonico, che ne soffriva, o per gli amici suoi, *se mai accadesse che n' avessero di bisogno* (1). Non mancarono al Tasso valorosi sostenitori della causa sua, come Giulio Guastavini e Don Niccolò degli Oddi, che scrisse in difesa del Pellegrino; ma quei di Firenze ribattevano sempre non cessando mai dal primo accanimento. Molte delle ragioni poste in campo da essi erano giuste; ma in quel ribattere continuo di pensiero a pensiero, periodo a periodo, spesso parola a parola, in questa sterile polemica anche le buone ragioni sembravano ispirate da ira personale; e spesso sulla logica e sul buon gusto la vincevano l' arguzia e la vivacità dell' ingegno. Il Salviati stesso ne fu stanco alla fine, e confessava all' Attendolo che quelle dispute letterarie « se ne andrebbono in infinito, e sempre parrebbe che l' ultimo avesse la ragione egli (2) ». In altro luogo del nostro

(1) *Controversie*, III, 277.

(2) Lett. del 14 giugno 1586 in *Controversie*, III, 293. Accorgendosi che quelle erano *cose probabili e dialettiche e senza certa definizione*, soggiungeva che si sarebbe veduto nello stesso Infarinato, « il quale in altre scritture, dove da senno favellerà di cose di poesia, sarà in molte cose contrario a quelle che avrà detto per ragion di disputa, sostenendo i detti dell' accademia ». (Lett. al Pellegrino, 19 aprile 1586, ivi, p. 290).

lavoro esporremo quali siano stati i ragionamenti dei critici fiorentini, mostrando come essi abbiano ben poco influito sulla riforma della *Gerusalemme* (1).

Ma tutte queste accuse colpivano poco o punto l'animo del poeta. Travagliato dalle sue infermità e dal dolore dei perduti trionfi ed onori, si curò sempre poco di siffatti amici e nemici. Se i critici di Firenze gli davano addosso con alterigia d'orgoglio personale, ei si sentiva molto piú grande davanti a loro, protetto dalla fiducia di sentirsi veramente dappiú di quelli. I difetti della sua *Gerusalemme* ei li guardava da un' altra parte, ed era mosso a riformare il poema per ben altre cause. Rispose con calma nell' *Apologia*, dove difese il padre suo dalle accuse che gli erano state mosse; e in quello scritto

(1) Orazio Lombardelli riduce a sedici capi tutti gli *errori*, *mancamenti e falli* notati contro il Tasso. (*Controv.*, II, 14: Cfr. pure: Serassi, op. cit., II, 124-5). 1.° Che la *Gerusalemme liberata* è mera istoria, senza favola. 2.° Che è imbrattata di sozzure, di vizi carnali, d'omicidj, d'affetti, e di peccati in uomini santi e martiri. 3.° Che è un poema sproporzionato, stretto, povero, smunto, sterile, asciutto, nojoso e spiacevole. 4.° Che è privo d'invenzioni maravigliose. 5.° Che è oscuro oltr' a modo, per lo stil laconico, distorto, sformato, inusitato ed aspro, onde non può essere inteso dall' universale. 6.° Che è di favella troppo culta, e massime nelle persone rozze, o innamorate. 7.° Che è una mistura di voci e guise latine, pedantesche, straniere, lombarde, nuove, composte' improprie, appiastricciate e rendenti suoni da far ridere. 8.° Che i versi sono aspri e saltellanti, ed espressivi della sonata del trentuno. 9.° Che potrebbe aver locuzione più chiara e florida. 10.° Che non è efficace nella sentenza. 11.° Che ha voluto gareggiar con l'Ariosto, col Poliziano, e con Dante; ma che l'ha perduta con tutti. 12.° Che nel muover gli affetti è infelice, senza imitazione, asciutto, sforzato, freddo, invalido, inetto e stiracchiato. 13.° Che nelle comparazioni è basso e pedantesco. 14.° Che potrebbe aver costumi migliori. 15.° Che vi è anticipata l'età di Rinaldo, e vi son dei falli di memoria. 16.° Che non sarà imitato mai: si dismetterà in breve tempo; ed ove mancasse la favella non potrebbe risorgere.

innanzi ai suoi avversarii si mostra sempre uomo superiore e sereno, e da buon cortigiano non risparmia i complimenti. « Mi piacque sempre la città di Fiorenza, non solamente la sua lingua, e mi pare assai ragionevole d'aver molti amici, dove a molti portai affezione; e dove nessuno odiai, di non avere alcun nemico. ».

Mentre duravano ancora queste controversie, già tra i letterati si divulgava la voce che il Tasso voleva porsi a una completa correzione del poema, sia che ciò fosse stato solamente sospettato dal sapere che la *Gerusalemme* era stata stampata senza il consenso del poeta, sia perché il Tasso stesso l'aveva dichiarato nell'*Apologia* (1). Il Tasso però voleva lasciar credere, che già prima della stampa avesse pensato d'accrescerlo e di renderlo *conforme alla dottrina delle sacre lettere* (2). Ma è certo che solo tardi abbandonò il pensiero della stampa; mentre prima, anche quando vide il suo poema divulgato dagli altri, aveva sempre, come abbiamo visto, cercato di poterlo pubblicare da sé stesso. Nell'ottobre '84 tratta col Gonzaga d'una ristampa dell'opera sua senza indicare specialmente il poema (3); e nel novembre dell'anno seguente a Giorgio Alario e al Licino (4) commette di far stampare l'opere sue, rime e dialoghi, senza far menzione del poema; e molto altero e disdegnoso rispondeva al Cattaneo, che gli aveva proposto di far rivedere l'opere sue da persone intendenti: « . . . non mi piace —

(1) Sperava di rimettersi intorno al poema nel ritiro di Montecassino fidando nell'amicizia del padre Don Benedetto dell'Uva. (Cfr. *Opere*, ed. cit., IV, 163). Cfr. pure un discorso di Orazio Lombardelli in *Controversie*, II, 12. Questo discorso ha la data del 10 ottobre '85, posteriore quindi alla pubblicazione dell'*Apologia*.

(2) *Apologia* in *Opere*, IV, 157.

(3) *Lettere*, n.° 306.

(4) *Lettere*, n.° 450 e 451.

scriveva — perché non c' è alcuno che n' intenda più di me, né che sia men privo di passione: laonde io sarò miglior giudice e miglior correttore d' alcun altro se potrò rivederlo » (1). Ma uscito appena di Ferrara s' occupava seriamente della riforma del poema; e pochi giorni dopo da che era giunto in Mantova scriveva al Costantini a Ferrara di volere accrescere il suo poema, e fare alcune mutazioni, e fra l' altre *mutare il nome di Idraote re di Damasco, e prenderne alcuno di quei re che son nominati ne l' istoria*: *ma non vorrei Norandino, o altro siffatto, celebre per molte istorie e molte favole; ma qualche nome più raro e meno udito* (2). Da Roma scriveva anche al Costantini: « il poema . . . ne la riforma spero debba essere meraviglioso e perfetto ». Ma si doleva di non potervi attendere impedito dalla povertà e dall' infermità. E prima in Napoli aveva già attivamente lavorato intorno al suo poema; solo aveva dovuto tralasciare alquanto l' opera cominciata « per compiacere i monaci di Monte Oliveto, presso dei quali albergava, che gli faceano grandissima istanza, perché volesse scrivere un poema sopra l' origine della loro congregazione » (3). In Mantova riprese le speranze della stampa (4); ma ad essa sperava di dar compimento negli ozii tranquilli di Napoli (5). Durava però sempre la sua irresolutezza: ora pensa di dover stampare tutte le opere eccetto la *Gerusalemme*, la quale *non vuol compagnia* (6); ora disvuole, perché non ha in pronto proprio

(1) *Lettere*, n.° 454, 25 decembre 1585.
(2) *Lettere*, n.° 605, 23 luglio 1586.
(3) Serassi, op. cit., II, 219-20.
(4) N.° 1328, 27 marzo 1591.
(5) N.° 1329, 29 marzo.
(6) N.° 1355, 6 maggio.

la *Gerusalemme,* « la quale voleva accompagnar con un altro poema, com' è l' Iliade con l' Odissea » (1). Pure già prima di lasciare il soggiorno di Mantova, era cosí inoltrato nell' accrescimento del poema, da potere scrivere d' essere alla fine del penultimo libro (2). Da Napoli il 5 febbrajo del '92 scriveva: « il mio poema è finito »; ma non lo terminò che in Roma (3), donde scriveva al Costantini: « Vorrei che il mio poema si ristampasse, e temo non vederne la fine ». Quanto piú andava innanzi, tanto piú s' accontentava del nuovo poema, e riprovava l' antico: « Sono affezionatissimo al nuovo poema, o novamente riformato, come a nuovo parto del mio intelletto: dal primo sono alieno, come i padrí da' figliuoli ribelli, e sospetti d' essere nati d' adulterio. Questo è nato da la mia mente, come nacque Minerva da quella di Giove; onde gli confiderei la vita e l' anima medesima . . . » (4). Il 10 maggio scriveva al Costantini: « La mia *Gerusalemme* è finita e posso darla alla stampa in ogni occasione »; e il 25 agosto: « Finalmente si è dato principio a stampare il mio poema; ma si camina assai lentamente, ed io vorrei vederne il fine avanti che quel de la mia vita ». Nel novembre lamentavasi di non poter vedere il libro, che era stato già stampato. La *Conquistata* comparve finalmente alla luce nel dicembre del '93. « Il poema fu ricevuto con applauso e letto con incredibile avidità; e per la prevenzione favorevole che se n' aveva, parve da principio cosa mirabile. Passata poi quella novità, tornò ben presto a ripigliare i suoi diritti la prima *Gerusalemme* ». E dopo soli pochi anni la *Conquistata* fu posta in oblio (5).

(1) N.° 1337, 15 maggio.
(2) N.° 1348.
(3) N.° 1372. Cfr. SERASSI, op. cit., II, 271-72 e GUASTI in nota.
(4) N.° 1452, Roma, 10 aprile 1593.
(5) SERASSI, op. cit., II, 283-86.

Non mancò però anche allora chi, considerando la *Conquistata* come un' opera ricorretta per le critiche dei Fiorentini, la giudicasse poco favorevolmente. Cosí Diomede Borghesi, scrivendo sul poema allora uscito in luce a D. Virginio Orsini, dice: « Chi afferma che sia nell' opera della lingua regolato ed imitabile il poema del Tasso da lui novellamente riformato, accresciuto e dato in luce, al parer mio si scuopre animoso, e mostra di poco intendersi del nostro bellissimo e perfettissimo idioma » (1).

Cosí a distanza di dodici anni veniva pubblicata dallo stesso Ingegneri la *Conquistata:* in diverso modo disposta la favola, e fatte molte aggiunzioni, mutato del tutto l' elemento cortigiano, questa seconda *Gerusalemme* veniva dal poeta considerata come un nuovo poema che dovesse quello far cadere in oblio (2). Talché paragonando la prima *Gerusalemme* a quest' ultima, *assai piú simile all' idea della celeste Gerusalemme,* gli sarà conceduto, dice il poeta, *senza arroganza il preporre i poeti maturi agli acerbi, e le fatiche di questa età agli scherzi della più giovanile;* e aggiungendo di aver tanto superato sé stesso, quanto cede al principe dei greci poeti, potrà affermare della sua *Gerusalemme quel che disse Dante di Beatrice, già fatta gloriosa e beata:*

« Vincer parea qui sé stessa antica » (3)

Ma, quel che è piú, era mutato nel poeta un principio fondamentale di arte. Per la *Liberata* scrivendo al

(1) *Lettere discorsive* in *Opere del* T., Pisa, Capurro, XX, 310.

(2) *Congr.*, I, 3.

E d' angelico suon canora tromba
Faccia quella tacer ch' oggi rimbomba.

(3) Cfr. *Opere,* ed. cit., Napoli, 1840, III, pp. 133 e 104.

Gonzaga diceva: « Perché le cose spettanti a l' arte ... stanno presso che bene ... ; resta solo ch' io dubiti del diletto. Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido; ma non vorrei però solamente soddisfare i maestri dell' arte. Anzi sono ambiziosissimo de l' applauso degli uomini mediocri; e quasiché altrettanto affêtto la buona opinione di questi tali, quanto quella de' piú intendenti » (1). Per la *Conquistata* il poeta è tutt' affatto cangiato in questo giudizio. Pur non volendo negare ai lettori quel diletto ch' egli stimava proprio dell' arte, non si cura « di lusingare il volgo, o l' orecchie delicate de' nobili e dei possenti, estimando che tra gli oratori e i poeti sia questa differenza, che ove gli oratori per lo piú pendono dalla sentenza della moltitudine, e quasi dall' applauso popolare, i poeti debbono contentarsi di pochi dottissimi ed intendentissimi » (2). Con queste parole volle proprio contraddire alle sue giovanili ambizioni. Non è piú il poeta di corte che cerca piacere a nobili cortigiani, non è piú il giovine che spera nell' applauso di tutti e nei grandi onori. Su quell' anima gentile era passato un turbine di sventura portando seco tutti gl' ideali giovanili: il poeta, fatto esperto della vita, al plauso d' una corte preferisce la pace tranquilla d' un convento, e l' ammirazione schietta di pochi. Il poeta è invecchiato; l' arte che vuol parlare a pochi comincia il suo suicidio: è opera dell' intelletto non piú frutto del genio (3).

(1) *Lettere*, n.° 40. Cfr. pure n.° 41.

(2) *Del giudizio* in *Opere*, ed. cit., III, 125.

(3) In tal mutamento non era per avventura il Tasso affatto molestato dallo spettro del Salviati, ché ben altrimenti a questo riguardo pensava l' Infarinato: « il poema a' piú dei savj uomini, e letterati, e alla maggior parte del rimanente, fa di bisogno, che soddisfaccia, se perfezione, e finezza d' opera debba potersene argomentare. » (*Controversie*, I, 85).

Il pio abate Serassi nel raccontare la morte del poeta ci riferisce come questi avesse mostrato desiderio, che tutte le copie delle opere sue fossero raccolte e date alle fiamme; ed aggiunge, che questo desiderio fu in lui forse prodotto « dal pentimento d'essere cosí ardentemente corso appresso alla gloria terrena. » No: per quanto religiosamente raccolte siano state le ultime ore del Tasso, ben altro pensiero doveva dominarlo. Quel sentimento intimo della perfezione, che faceva a Virgilio condannare alle fiamme il suo poema, faceva al Tasso ripudiare la *Gerusalemme* nell' ultima ora: quella perfezione, che doveva balenargli in mente e non poteva mai raggiungere; perché non v'ha poeta che nei suoi versi sappia rendere quella bellezza perfetta ch' egli sente dentro di sé. Cosí il Tasso moriva scontento dell' opera intorno a cui aveva speso ben venticinque anni.

III.

Esaminiamo ora minutamente, per meglio comprenderne il valore, le critiche mosse al Tasso dai suoi avversarii, ed insieme le dottrine poetiche del nostro poeta. La critica letteraria nel sec. XVI trova le ragioni del suo sviluppo nel carattere della letteratura d' allora. Causa generale dei caratteri dell' una e dell' altra fu il Rinascimento degli studi classici. La stessa causa che soffocò nella letteratura ogni spontaneitá, ogni soffio di poesia e d' arte popolare, fece naturalmente sorgere una serie di precetti e di dottrine, che si fondavano sugli esempi classici, diede cioè largo sviluppo alla critica letteraria (1). Considerata così, già si scorge come, collegata sin dalle sue origini al risorgere degli studi classici, essa non poté godere d' uno

(1) La *Critica letteraria nel secolo XVI* è il soggetto d' un altro nostro lavoro, al quale attendiamo da qualche tempo.

sviluppo libero e spontaneo; né avrebbe potuto essere altrimenti: le regole si trovavano giá belle e stabilite ne' grandi esempi che si pigliavano ad imitare; alla critica non toccava altra parte che di rilevare queste regole, ed esporle come precetti. S' aggiungeva che senza interruzione veruna era durata l' autoritá di quegli scrittori che avevano dato precetti sui varí generi letterari. La Poetica d' Orazio e quella d'Aristotele, se non sempre lette, furono sempre tenute in venerazione, esercitarono la loro influenza persino sulla letteratura medioevale. Per Dante Aristotele è il gran maestro di color che sanno; e, non appena risorti gli studi classici, gli umanisti, non accontentandosi della semplice tradizione delle dottrine, ricorsero alle fonti, e cercarono e tradussero opere greche e latine, dividendosi ben presto in platonici e aristotelici. Lorenzo Valla tradusse in latino la Poetica d' Aristotele. Aristotele aveva cosí bene investigato l' arte poetica nei poemi d' Omero e nelle opere dei tragici (1), aveva visto cosí addentro, che per quei profondi ammiratori degli antichi scrittori non sarebbe stato possibile dir meglio. Questo riscontro tra le leggi aristoteliche e le forme d' arte, che le antiche letterature avevano lasciate, era quello che metteva sempre piú in alto lo Stagirita. Tornato in onore Aristotele (2), il testo della sua Poetica venne ricorretto ed emendato, talché ne fu resa piú facile l' interpretazione, essendo eliminate molte delle difficoltà del testo. E a questo lavoro, dice il Segni, molto contri-

(1) È questo il merito attribuito ad Aristotele anche dai moderni commentatori; cfr. p. es. *Poétique d' A. traduite par* DACIER; Paris, 1692, Préface, pag. VII.

(2) La Poetica d' Aristotele « nel vero è stata gran tempo abbandonata e negletta ». SEGNI, Prefazione alla traduz. della *Poetica.* (*Rettorica e Poetica d' A. tradotte da* B. SEGNI; Firenze, 1549, p. 272).

buirono il fiorentino Alessandro dei Pazzi, e il pisano Francesco Robortello.

Aristotele regnava sovrano; ma di questa sovranità è necessario intendere i limiti. Quel sommo filosofo era anche per i cinquecentisti il gran maestro di color che sanno; ma non del tutto intollerante d'una certa libertà e varietà d' opinioni: un sovrano sí ed assoluto, ma che tollerava delle tacite cospirazioni. L' autorità d'Aristotele nessuno avrebbe potuto disconoscere senza esser tenuto per pazzo; e se si trovavano nell'antichità alcuni poeti anche di grido, che avessero poetato senza tener conto dei precetti del gran maestro, non cadeva dubbio, i poeti avevano sbagliato (1). Senonchè come attenuante soccorre anche qui il fatto, che essi vedevano Omero e Virgilio, i due poeti tenuti in maggior considerazione, non discordare mai da Aristotele. Il Castelvetro, commentando quel tratto ove si manifesta l'opinione che la scienza e le arti non possano essere oggetto di poesia, si maraviglia che alcuni, vedendo tanti rinomati poeti aver poetato di cose di scienza, amino « meglio di contradire all' autoritá d' Aristotele, avvegnaché dal mondo sia reputato filosofo verace, et a cui non si possa contradire senza mostrare di sentire dello sciemo, che di riprovare tanti degni versificatori per non poeti » (2). Era dunque un nome di grande autorità, e ognuno voleva farsene scudo per nascondere le proprie idee. Le tante e cosí varie interpretazioni date ad Aristotele aiutavano a ciò. Ognuno poteva ragionar di testa sua; ma l' arte consisteva poi nel trovare che quelle cose non erano pensate la prima volta da chi le metteva in giro;

(1) CASTELVETRO, *Poetica d' A. vulgarizzata et sposta;* Basilea, 1576, cfr. p. 31.

(2) Ivi, p. 28.

ma che le aveva dette già Aristotele. Tanto bisognava ragionare sugli scritti del filosofo greco, fino a trovare che avesse detto precisamente quel che conveniva al caso di ciascuno. Cosí si facevano dire ad Aristotele le cose piú disparate. Due avversari — le controversie sulla *Gerusalemme* ce ne offrono numerosi esempi — nelle questioni letterarie si difendevano entrambi con Aristotele alla mano, e la contesa finiva con un commento dall' una parte e dall' altra al passo d'Aristotele ch' era stato citato. Quando le parole del testo greco non si potevano in alcun modo costringere a significar quel che si voleva, lo sforzo allora riducevasi a mostrare, che a quel punto ci dovesse esser guasto nei codici. Né ciò bastava, perché già era opinione comune, che la Poetica non fosse stata da Aristotele finita e corretta: che anzi essa, cosí rimasta, non fosse che un primo abbozzo, un libretto di brevi memorie, sulle quali avesse pensato l' autore di stendere l' opera sua (1). Questo grande rispetto, questo culto quasi, che s' aveva dell' autoritá d' Aristotele, restava sopra questo solo. Cicerone, Orazio, Quintiliano non godevano a tal punto di questo privilegio; anzi una sola volta che il Castelvetro li trova tutti e tre in contradizione con Aristotele, che giudicava non potersi chiamare Empedocle poeta, non esita a dire che essi mostrano di non aver veduto Aristotele in quel luogo, e di « non intendere molto bene onde procedesse la constitutione del poeta » (2).

Non tutti però seguivano la corrente, e non mancavano le eccezioni. Ed una fu il Caro, che nella sua splendida Apologia, che dopo tanto tempo nulla ha perdu-

(1) Cfr. Castelvetro, Dedica al Principe Massimiliano II, e nel *Commento*, pag. 3 e *passim*.

(2) Ivi, p. 32.

to della sua freschezza e vivacitá, contro il Castelvetro all' autorità d' Aristotele e degli scrittori classici opponeva quella del buon senso e dell' uso (1).

Il Castelvetro col suo commento alla Poetica esercitò grandissima influenza sui contemporanei; nelle dispute sopra Aristotele veniva insieme quasi sempre citato il piú erudito commentatore di quello. Ebbe relativamente ai suoi tempi grande indipendenza di giudizi. Venera Aristotele, ma non se ne fa schiavo; alcune volte entra in discussione, gli rifá i ragionamenti, pure accordandosi con lui nelle conclusíoni; altrove lo confuta del tutto, e non sempre lo scusa col supporre che ci siano errori nel testo. Distaccandosi da quasi tutti gli altri critici nel negare al poeta il diritto d' imitare dalla storia e da altri poeti, e valutando il merito d' un' opera d' arte secondo la sua originalità, nessuno piú di lui avrebbe accettato

(1) Cfr. *Apologia;* Milano, Sonzogno, 1884. « Le regole del giudizio vanno innanzi a quelle della grammatica » (p. 101). « L' osservazion degli autori è necessaria; ma non ogni cosa v' è dentro. Ed oltre a quello che si trova scritto da loro, è di più momento, e di più vantaggio che non pensate, l' aver avuto mona Sandra per balia, maestro Pippo per pedante, la loggia per iscuola, Fiesole per villa, aver girato più volte il coro di Santa Riparata, seduto molte sere sotto il tetto de' Pisani, praticato molto tempo, per Dio, fino in Gualfonda, per saper la natura d' essa » (p. 105). — Piacevolmente poi dell' autorità d' Aristotele ride il CECCHI, parlando delle farse da lui scritte, e non accennate ancora da quello:

. . . . se gli antichi non l' usaron, l' usano
Li moderni che vagliono: e se il padre
Di quei che sanno non disse di lei,
O ella non era al tempo suo, o forse
Era in quei libri che si son perduti.
E' non diss' anco né dei fogli, né
Della stampa e dell' uso della bussola;
Le son cose però da non l' usare
Perché non ne trattò quell' omaccione!

(Prologo alla Romanesca)

quella che dicesi critica storica, e favorito la ricerca delle fonti, se di questo a quei tempi si fosse parlato. Importanti per quel tempo mi sembrano alcuni suoi giudizi come quello ove biasima gli storici, che ponendo davanti ai lettori l' *incertitudine* per la *certitudine*, fanno pomposamente parlare i personaggi della storia, quasi ne avessero autorevoli testimonianze (1).

Intesa entro questi limiti, si vede già come la critica nel cinquecento si sviluppasse come una pianta sul suo terreno naturale. Era un portato del grande rinascimento classíco; ritornavano in onore Greci e Latini, si riproducevano i generi di letteratura usati da quelli con gli stessi modi e con le stesse regole. Imitare i classici era per quei tempí un dovere, e la critica, fatta tutta di precetti cavati dalle opere di quelli, aiutava questa tendenza all' imitazione. Pure questo diritto non s' estendeva che sui soli classici antichi; pigliare dagli altri quasi contemporanei, ancorché scrittori di grido, era furto. Questo principio a quel tempo fu proclamato da tutti gli scrittori di arte poetica. O giovani, dice il Vida, prendete la preda

(1) Op. cit., pp. 209-10. Al Castelvetro manca però la dote più necessaria ad essere buon critico, cioè il buon gusto. Un giudizio troppo severo, perché non lo considera in relazione co' suoi tempi, dà il Dacier (o. c., p. XVII): « L' Italien Castelvetro a beaucoup d'esprit et de sçavoir, si l' on peut appeller esprit ce qui n' est qu' imagination, et donner le nom de sçavoir à une grande lecture. Qu' on assemble toutes les qualités d' un bon interprète on aura une juste idée de Castelvetro en prenant le contropied. Il ne connaît ni le théatre, ni les passions, ni les caractères; il n' entend ni les raisons ni la méthode d' Aristote, et il cherche bien plus à le contredir qu' à l' expliquer. Il est d' ailleurs si entêté des auteurs de son pays qu' il ne sçaurait être bon critique. Comme le Thersite d' Homère il parla sans mesure, et déclare la guerre à tout ce qui est beau ».

qua e là; infelice chi s'affida al suo solo ingegno (1). I grandi esempi felicemente riusciti rafforzavano sempre piú questa legge comune. L'imitazione dei classici fu il merito piú grande attribuito dai contemporanei all'Ariosto, che aveva saputo ridurre il poema romanzesco in forme classiche. E se gli fu rimproverata la violazione de' principî aristotelici « nessuno gli mosse il minimo appunto per l'uso che faceva delle » *Metamorfosi* o dell'*Eneide*. Al contrario gli apologisti, come ad esempio il Pigna, piú tardi il Beni, traggono di qui un argomento di somma lode, e si sforzano di veder somiglianze anche dove di fatto non esistono » (2).

IV.

Le principali questioni critiche mosse a quel tempo erano tutte formali; ricercavano precetti, non studiavano l'arte e la letteratura nel vero loro contenuto. Ne' ragionamenti si guardava piú al modo com' essi erano fatti, che alle idee da dimostrarsi: il pensiero non s'era an-

(1) Infelix autem (quidam nam saepe reperti)
Viribus ipse suis qui fisus, et arti,
Externae quasi opis nihil indigus, abnegat audax
Fida sequi veterum vestigia, dum sibi praeda
Temperat heu nimium, atque alienis parcere crevit.
Vana superstitio Phoebi sine numine cura.
(*Poetica*, lib. III, vv. 245-50).

Ma nella stessa *Poetica* il Vida raccomanda di pensare molto tempo al tema che si vuol trattare; perché cosí nascono molte idee, che altrimenti non sarebbero venute (I, 62-79); e altrove inculca di correggere la propria ispirazione col gusto e la ragione, avendo a guida la natura (II, 444-67).

(2) RAJNA, *Le fonti dell' Orlando Furioso*, p. 529.

cora liberato dallo stretto dominio della logica formale, e la dialettica sembrava piú importante dell' estetica.

La prima e piú importante questione da fare, che è anche quella intorno a cui piú accanitamente si disputò, è questa: quale sia il rapporto tra *vero, verosimile* e *falso*, a cui si ricollega strettamente l' altra delle relazioni tra storia e poesia. Il piú grave appunto mosso dal Salviati alla *Liberata* fu, l' essere la *Gerusalemme*, secondo ch' egli diceva, *storía tolta di peso, onde l' autore in quell' opera non è poeta, ma riducitor d' altrui storia in versi* (1). Il Tasso invece sosteneva dovere la poesia cercare il suo fondamento nel vero, ossia nella storia. Espresse già prima questa sua opinione ne' discorsi sull' Arte Poetica e in quelli sul Poema Eroico (2), la seguí come legge di poetica nei suoi poemi, non la mutò, anzi la esagerò nel *Giudizio*. I principî fondamentali della poetica del Tasso sono questi: La *favola*, che si può definire *testura o composizione degli avvenimenti o delle cose*, come pure da Aristotele era stata definita *composizione dei fatti*, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (3), dev' essere *imitazione d' un' azione tutta ch' abbia conveniente grandezza* (4). Altra definizione questa derivata anch' essa da Aristotele (5). Quest' azione, che sarà intera e di conveniente

(1) *Crusca* in *Controversie*, I, 94.

(2) TASSO, *Opere*; Napoli, Stabilimento del Guttemberg, 1840. Cfr. III, 4 e 35. Cí riferiamo a questa edizione non avendo potuto servirci di quella del Guasti.

(3) *Poetica*, 1450 *a*, 5.

(4) *Opere*, ivi, p. 105.

(5) 1449 *b*, 23: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης. — Il Castelvetro scrive: « La favola, dice Aristotele, è la costitutione delle cose, cioè come io interpreto, la 'nventione delle cose, o il soggetto. La quale inventione, o soggetto si divide in inventione di cose visibili et di cose invisibili ». Loc. cit., pag. 44.

grandezza per rispondere alla vastità e dignità del poema eroico, dev' essere ancora bene scelta. Dev' essere una materia adatta a ricevere gli ornamenti poetici; giacché « la materia — dice il Tasso — è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d' ogni luce. Laonde se l' arte non l' illumina, altri errerebbe senza scorta, e sceglierebbe per avventura il peggio in cambio del meglio: ma l' arte distingue fra le cose disposte a ricever la forma e quelle che non sono disposte ». Questa materia non ancora elaborata, che non ancora è divenuta opera d' arte, vien detta *nuda*, perché *non ha anco ricevuta qualità alcuna* dall' artifizio del poeta. Il poeta eroico deve avere riguardo a tre cose: « a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella piú eccellente forma che l' artifizio del poeta cerca d' introdurci; a darle tal forma; ed a vestirla ultimamente con quei piú rari ornamenti che alla natura di lei siano convenienti ». Il Tasso adunque pone molto chiaramente la questione: distingue una materia nuda, quella cioè che esiste ed è scelta dal poeta prima d' essere atteggiata in alcuna forma poetica; una trasformazione poetica, cioè la materia già disposta, ovvero la materia poeticamente concepita; il *concetto*, o, come altrimenti s' è detto, la *forma*, poiché nel significato dei vocaboli non s' è stati costanti; ed in terzo luogo una forma esterna, cioè l' elocuzione. Tutto il pregio d' un' opera d' arte è riposto in quella prima forma poetica data alla nuda materia. L' azione presa a trattare, come già s' è visto, dev' essere vera, cioè presa dall' istoria, come han fatto sempre tutti i poeti eroici, perché non è possibile che un' azione illustre, come quella che il poeta tratta, non sia scritta e passata alla memoria dei posteri. La novità d' un poema non consiste nella falsità del soggetto non udito, ma nel bel nodo e nello scio-

glimento della favola (1). E « nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la tessitura dei nodi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodi, quantunque la materia fosse notissima e dagli altri prima trattata: perché la novità del poema si considera piuttosto alla forma, che alla materia » (2).

La questione quindi se la poesia possa avere a suo fondamento la storia, si risolve in quella piú larga, se la poesia debba o no essere imitazione del vero com'è nella natura, e se imitandolo debba aggiungervi alcun che di suo. La questione si presenta chiaramente in questi termini: che cosa è il vero nell'arte, che cosa nella natura; quale è la differenza tra vero e verosimile?

Nella Poetica d'Aristotele si trova nettamente definita questa differenza: altro è il vero nella natura, altro quello che deve ricercare il poeta: il primo è oggetto della storia, il secondo della poesia, che deve dire le cose non come sono avvenute, ma quali potrebbero avvenire secondo il possibile o il necessario, l'universale (3); e la differenza tra lo storico e il poeta sta in questo, che l'uno dice le cose come sono, l'altro quali avreb-

(1) Cfr. loc. cit., p. 34.

(2) Anche questa dottrina del Tasso sembra chiaramente essere derivata da Aristotele, là dove si tratta della favola e delle parti della tragedia. Dicendo Aristotele che la tragedia è imitazione d'un'azione nobile e compiuta: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας (1449 *b*, 24); distingue una materia nuda, e una materia già elaborata, che vien detta poi favola; e col dire, che quest'azione, della quale la tragedia è imitazione, debba essere *nobile*, viene tacitamente ad ammettere, che non ogni materia è capace di ricever forma poetica, e che una parte del merito del poeta cade sulla scelta dell'argomento. Nella *Metafisica* poi dice, che in ogni opera d'arte bisogna considerare la *materia* (ὕλη, selva), la *forma* (εἶδος) e l'*atto* (ποίησις). Cfr. su ciò Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1886, p. 236.

(3) *Poetica*, cap. IX.

bero dovuto essere (1). La poesia dice le cose piuttosto in generale, ma la storia secondo il particolare (2). L'una dunque ricerca il vero, l'altra il verosimile. Il vero è il particolare, il verosimile l'universale. Però bisognerà sempre nella poesia fare che il verosimile sia, quanto più può, facile ad esser creduto. E noi le cose che non sono mai avvenute non ci persuadiamo che siano possibili, mentre è chiaro che le cose avvenute sono possibili; giacché non sarebbero avvenute se fossero impossibili (1451 *b*, 17-19). Questo Aristotele conferma similmente nella Retorica (1456 *b*, 27): ἐπὶ γὰρ τὸ πιτανόν τινι πιτανόν ἐστι — tutto quello che persuade a qualcuno è persuadibile (3).

La giusta distinzione del filosofo greco fu seguíta dai nostri critici del cinquecento. Cosí il Castelvetro esponendo questa teoria d'Aristotele, per dimostrare che le cose avvenute sono oggetto della storia, e solo in parte possono essere oggetto della poesia, dimostra che le cose avvenute, ancorché possibili ad avvenire, cioè verosimili, non si considerano mai come tali, ma semplicemente come avvenute, cioè vere; e poiché si considerano come avvenute e fisse nelle persone nelle quali sono avvenute, esse si debbono perciò considerare vere in particolare e non in universale (4). E ancora: « L'historia in iscrivere le cose avenute non ha bisogno di riguardare né a verisimilitudine, né a necessità, ma ri-

(1) 1451 *b*, 5-6.

(2) Ivi, v. 7.

(3) Pure nella *Retorica* (1357 *a*, 34-37) si trova questa definizione del verosimile: τὸ μὲν γὰρ εἰκός ἐστιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἁπλῶς, δὲ καθάπερ ὁρίζονταί τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, οὕτως ἔχον πρὸς ἐκεῖνο πρὸς ὃ εἰκὸς, ὡς τὸ καθόλου πρὸς τὸ κατὰ μέρος.

(4) Loc. cit., p. 186.

guarda solamente alla verità. E la poesia in iscrivere le cose possibili ad avvenire, riguarda per istabilire la possibilità alla verisimilitudine, o alla necessità, poiché non può riguardare alla verità » (1).

Se non è il vero l'oggetto della poesia, esso non è neppure il falso. Aristotele aveva detto (1451 *b*, 30): dei fatti avvenuti niente impedisce che alcuni siano proprio quali sarebbero stati naturali e possibili ad avvenire, e chi di questi compone una favola, sarà tuttavia poeta. Il Piccolomini, altro commentatore d'Aristotele rinomatissimo a quei tempi, poggiandosi su queste parole citate, respingeva l'opinione del Robortello, che il falso dovesse essere materia di poesia. Il vero e il falso possono essere entrambi verosimili; che se poi congiunto a questo, come soggetto di poesia, trovasi piú spesso il falso che il vero, è per un difetto della natura umana. Gli uomini infatti nel carattere e nelle loro azioni non raggiungono mai la perfezione, alla quale deve mirare la poesia; talché per aversi il *sommo grado* delle passioni e delle azioni bisognerà piuttosto ritrarle come dovrebbero essere secondo il verosimile, l'universale, anziché come sono veramente nella realtà, nel particolare (2).

Il Tasso pure non dimostra diversa opinione a questo riguardo. Aveva già detto nei primi discorsi sull'Arte Poetica, e lo ripeté poi in quelli sul Poema Eroico, che « quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia e la fa dall'istoria differente.... è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo piut-

(1) Ivi, pp. 187-88.

(2) Cfr. *Annotazioni* di M. ALESSANDRO PICCOLOMINI *nel libro della Poetica d'Aristotele*; Vinegia, presso Giovanni Guanisco e compagni. Vedi: *Proemio* e *Annotazioni* alla *Particella* LV, p. 154.

tosto all'universale che alla verità de' particolari » (1). E segue dicendo, che è compito del poeta vedere se nella materia che prende a trattare sia alcun avvenimento, che altrimenti essendo succeduto fosse piú maraviglioso o verosimile, o per qualsivoglia altra cagione portasse maggior diletto; e « tutti i successi che sí fatti troverà, cioè che meglio in un altro modo potessero esser avvenuti, senza rispetto alcuno di vero e di storia a sua voglia muti e rimuti ». Pure la stessa differenza tra vero e verosimile ammisero censori e difensori della *Gerusalemme*, questi ultimi attenendosi strettamente ai giudizi dal Tasso espressi nei *Discorsi*; cosí il Lombardelli fa una classificazione delle specie di *vero non verosimile*, che sarebbe inutile ripetere, e Niccolò degli Oddi cerca quanti siano i modi del verosimile, non discostandosi gran fatto dal Tasso e dal Castelvetro (2). Pure se tutti, derivando la loro dottrina da Aristotele, sembravano in mirabile accordo sul campo della teoria, ponendo cosí chiara e netta la differenza tra vero e verosimile, d'un eguale accordo non potevano vantarsi, né nel derivarne le conseguenze, né nell'applicazione che nell'arte e nella poesia poteva farsi di quelle teorie.

Ma per vedere come nella poesia essi si giovassero dei giudizi teorici che riguardavano siffatte differenze, sarà prima necessario ricercare come essi intendessero la poesia: quanta parte di vero cioè, quanta di verosimile giudicassero dovesse questa imitare. Chiarito questo punto, potremo intendere bene il valore delle dispute, che sor-

(1) *Opere*, ed. cit., III, 47.

(2) Cfr. LOMBARDELLI, loc. cit., *Controversie*, II, 18-20, e D. NICCOLÒ DEGLI ODDI, *Dialogo in difesa di Camillo Pellegrino*: *Controversie*, III, 20-21.

sero intorno al Tasso, e alle quali ho accennato, sulle relazioni tra storia e poesia. In nessuna parte come in questa i critici del cinquecento, che fuori del vuoto formalismo delle classificazioni e delle convenzionali definizioni si smarrivano, frantesero il testo aristotelico, che per altro è chiaro abbastanza, non giungendo a cogliere il concetto astratto dell' arte e della poesia. Essi potevano definire che cosa fosse la poesia, ma non comprendere il valore di quella definizione: precetti di stile e di lingua, divisioni e definizioni dei vari generi di poesia, precetti vaghi e formali, che nulla giovavano né all' artista né al poeta; ecco propriamente quello a cui riducevasi questa critica, che quasi mai s' innalza a concetti universali e astratti.

La vera nota essenziale della poesia, quella che la differenzia dalla prosa, non è il metro ossia il verso, perché si potrebbero porre in versi le storie d' Erodoto, e per questo non sarebbero meno storie; ma il contenuto, o la materia poetica, che deve fondarsi sul verosimile (1). La scienza e le arti quindi non possono essere oggetto di poesia (2). E il Castelvetro, seguendo la dottrina del maestro, biasima Dante che nella *Commedia* per *astrologia* dimostra « le stagioni dell' anno, et l' hore del giorno et della notte, nel qual peccato non caddero mai Homero, né Virgilio nell' Eneide ». La scienza e le arti, séguita l' erudito commentatore, non possono essere soggetto di poesia per le stesse ragioni per le quali la storia non può essere argomento di poesia. E ancora per un' altra ragione tutta propria della mente del Castelvetro; poiché la poesia fu trovata « solamente per dilettare et per ricreare.... gli animi della rozza moltitudine,

(1) Aristotele, *Poetica*, c. IX.
(2) Ivi, 1450 *a*.

et del commune popolo, il quale non intende le ragioni, né le divisioni, né gli argomenti sottili, et lontani dall' uso degl' idioti, quali adoperano i philosophi in investigare la verità delle cose, et gli artisti in ordinare le arti ». Sicché, concedendo che soggetto della poesia possa essere la materia delle scienze e delle arti, si verrebbe ad ammettere ancora che la poesia « o non fosse stata trovata per dilettare, o non fosse stata trovata per le genti grosse; ma per insegnare et per le persone assottigliate nelle lettere e nelle dispute » (1).

L' arte è imitazione della natura. « La poesia ha molte specie, e l' una è l' epopeia, le altre la tragedia, la commedia, e quelle che si cantano colla cétera e colle pive o colle sampogne o con altri istrumenti pastorali, le quali tutte convengono nell' imitare. Laonde possiamo affermare senza dubbio che la poesia altro non sia che imitazione ». Cosí scrive il Tasso ripetendo le parole d' Aristotele (2). E la somiglianza può farsi in varii modi, come dice il Castelvetro: per *istrumento*, cioè parole, ballo e suono; per *materia*, « sotto la quale si comprendono i migliori, i peggiori e i mezzani »; e per *modo*, « sotto il quale si comprendono il racconto et la rappresentazione et il mescolamento del racconto et della rappresentazione » (3). Ma qui sfugge al Castelvetro il vero senso delle parole d'Aristotele. È chiaro per le cose dette, che, la poesia, secondo Aristotele, non potrà esser copia fedele della natura; e come il verosimile non è il vero,

(1) Loc. cit., p. 31.
(2) *Poetica*, 1447 *a*, 14.
(3) Loc. cit., pag. 12. Platone divide cosí l' imitazione: Ἆρα οὖν, οὐχὶ ἤτοι ἁπλῇ διηγήσει, ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένῃ ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν. *Repubblica*, lib. III, 392 D.

ma solo si fonda su esso, cosí la poesia dovrà fondarsi sullo studio della natura, e in questa imitazione c'è naturalmente tutta una parte nuova. La poesia è quindi frutto spontaneo, perché l'imitare è naturale all'uomo sin da che è fanciullo (1). E il Castelvetro, fermandosi a queste parole, frantende del tutto il significato vero dell'imitazione aristotelica. Dato ad essa il valore di copia, si sforza a confutare il maestro. La rassomiglianza, egli dice, non è una delle ragioni della poesia. Infatti non si può comporre una favola composta da altro poeta, perché o sarebbe *historia* o *furto*; e se uno vuole, per esempio, poetare sulla favola di Oreste, che uccise la madre, non dovrà già seguire il fatto cosí come avvenne; ma conviene che, lasciata da parte la narrazione storica, trovi « come possa essere avvenuto quel fatto in altra maniera, che non è anchora stato narrato » (2). Né deve usare immagini e parole usate dagli altri, altrimenti in ciò sarà reputato *ladro* o *vile*. Spiegando il diletto che gli uomini pigliano all'imitazione, Aristotele aveva portato l'esempio delle pitture, che ci allettano, perché ci richiamano l'originale alla mente. Ma il paragone della pittura con la poesia non piace al Castelvetro. La pittura ci diletta di piú quando ci presenta immagini di oggetti o persone conosciute, e se non sono ben fatte subito si rivelano i difetti; per la poesia non è cosí. La poesia anch'essa imita alcuna volta cose certe e conosciute, ma allora non ci arreca diletto: piace invece moltissimo quando *rassomiglia cose incerte*, né conosciute ne' suoi particolari, come la venuta d'Enea in Italia. E qui il no-

(1) *Poetica*, 1448 *b*, 6.

(2) Si confrontino queste parole del Castelvetro con quelle del Tasso riportate piú sopra; ed è inutile qui avvertire, che della stessa opinione è pure Aristotele, e malamente il Castelvetro lo confuta.

stro critico, saltando disordinatamente dal pregio oggettivo della poesia, del quale discorreva, ai meriti soggettivi del poeta, spiega il maggior diletto della poesia, che imita cose incerte e sconosciute, con la ragione che il poeta nel primo modo non esercita l' ingegno in trovare cosa niuna « essendogli porto et posto davanti il tutto dal corso delle cose mondane »; mentre nell' ultimo caso conviene al poeta « aguzzare lo 'ntelletto et sottigliare in trovare o il tutto, o la maggior parte delle cose, et quindi viene commendato et ammirato Virgilio che abbia fatto cosí » (1).

Come i pittori, seguita Aristotele, cosí anche i poeti, imitando persone che agiscono, è necessario che le imitino o migliori, o peggiori, o simili a noi (2). Ma il poeta, come il buon dipintore, non deve sempre direttamente copiare dalla natura; bensí per un lungo e attento studio di essa deve aver formato nella sua mente un esempio del bello, al quale deve continuamente mirare. Che anzi questo tipo dev' essere migliore della copia naturale; e cosí fanno i pittori, che pur « dando la forma propria dipingono gli uomini simili, ma facendoli piú belli » (3). E il Castelvetro innanzi a tanta chiarezza di pensiero si perde in una miserabile confusione d' idee. Aristotele, egli dice, vuole che il nobile poeta, come il valente pittore, abbia nella mente « una idea della perfettione della bontà » e « un' idea della malvagità perfetta »; ma quando il poeta non intenda di far cosa perfetta, imiterà gli uomini comuni, che non sono « compiuti et giunti all' ultimo termino di bontà o di malitia ». Ma ciò non è giusto per il poeta, né per il pittore. Solo è vero, che i

(1) Loc. cit., pp. 72-73.
(2) *Poetica*, 1448 *a*, 3.
(3) Ivi, 1454 *b*, 10.

primo dee avere l'idea della « perfettissima et dilettevolissima istoria, dalla quale non si dee mai con la mente scostare, quando il suo poema ha bisogno d'un valente in soprano grado et d'un valente tra mezzano et codardo, altramente la favola riuscirebbe o poco verisimile o poco meravigliosa ». Né il dipintore ha bisogno di tal tipo di perfezione. E quantunque debba sapere sino a che punto si possa stendere la bellezza o la turpitudine, poniamo, d'una donna, non sarà piú lodato per questo se dipingerà una bellissima o una bruttissima donna: « l'arte del dipingere non consiste in fare una figura in sommo grado bella, o in sommo grado brutta, ma in farla simile al vero, et al vivo, et al naturale ». Di piú, riguardo ai costumi, che sono molti e varii, un solo esempio non può bastare; che se il poeta avesse in casa un siffatto esempio farebbe tutte le figure a quello somiglianti, e questo sarebbe vizio; ond'è piuttosto necessario avere innanzi come esempii buone pitture e buone statue (1).

Questa è sul proposito la teoria del Castelvetro, che noi abbiamo voluto esporre tutta; e veramente essa cade da sé, e non avrebbe bisogno di confutazione. Il nostro critico piglia in un senso troppo materiale l'*esempio* che Aristotele vuole abbiano in mente pittori e poeti. L'enumerare molte pitture, dove un solo esempio non sarebbe bastato, lo dimostra chiaramente. Aristotele, come vedremo piú tardi, propugna molto lo studio della natura, dal quale solo può sgorgare viva e spontanea la grand'arte. Quei dotti cinquecentisti pe' quali la poesia non era che un'artifiziosa riproduzione dell'antico, si prostravano davanti al gran maestro; ma non potevano capirlo. Il supremo principio dell'arte e della poesia greca

(1) Loc. cit., cfr. pp. 40-41 e 341-3.

è fondato sull' ispirazione: « Invano, scrive Platone, picchierà alle porte della poesia, chi non è preso dal furore delle muse, e pensa di diventar poeta col solo aiuto dell' arte » (1). Educato allo studio della natura il poeta dovrà formarsi in mente tipi di massima perfezione nel vizio e nella virtú: non tipi fissi, ma idee. Come non il vero, ma il verosimile deve cercare il poeta, cosí dovrà rappresentare il bello non quale è in natura, ma quale dovrebbe essere (2).

Stabilita la differenza tra vero e verosimile, e mostrato come quest' ultimo debba essere l' oggetto della poesia, sarebbe stato chiaro il vedere qual soluzione meritasse il problema delle relazioni tra storia e poesia. La storia è il vero, deve narrar le cose come sono (τὰ γενόμενα λέγειν); e se oggetto della poesia non è il vero, e essa deve dire le cose come dovrebbero essere (οἷα ἂν γένοιτο), la storia non può essere oggetto di poesia. Po-

(1) *Fedro*, c. XXII.

(2) Platone nella *Repubblica* stabilisce che cosa sia l' *idea*, il *tipo*, che l' artista deve avere in mente, per mezzo dell' esempio dei letti. — Per fare il letto o le tavole l' artefice guarda appunto a questa *idea* (πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων); ma questa *idea* nessuno artefice la fa (*Rep.*, lib. X, 596 B). Appunto perciò non fa quello che diciamo letto, ma un certo letto (οὐκ ἄρτι μέντοι ἔλεγες, ὅτι οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὃ δή φαμεν εἶναι ὃ ἔστι κλίνη, ἀλλὰ κλίνην τινά; ivi, 597). — Piú chiaramente ancora ne parla Senofonte nei *Memorabili* al c. 10 del libro III, ove Socrate, parlando col pittore Parrasio, dopo aver chiamato la pittura un' imitazione, un assomigliamento delle cose che si vedono (εἰκασία τῶν ὁρομένων), dice che i pittori, imitando le belle forme, poiché non è facile trovare un uomo solo, che abbia tutte le qualità irreprensibili, raccogliendo da molti quel che c' è di piú bello in ciascuno, fanno cosí apparire belli gl' interi corpi (§. 1-2). Tutto questo capitolo di Senofonte è poi importante per stabilire la differenza tra la cosa imitata e divenuta arte, e la materia greggia, la cosa cioé nella realtà, nella natura.

trà esserle fondamento, come pure la natura è fondamento all'imitazione poetica; ma né l'una né l'altra in una copia fedele saranno mai poesie. La soluzione sarebbe stata chiaramente questa; ma quelli tra loro o non s'intendevano, o mostravano di non capire, e non mancarono le dispute.

Abbiamo visto antecedentemente, che il Tasso sostenne doversi il poema eroico fondare sulla storia. Il falso si potrà inserire negli episodii, che d'altra parte potranno essere storia anch'essi per eccesso di verità (1). Vedemmo come il poeta si sia raffermato sempre piú in questa dottrina; vedremo come essa sia stata una causa del traviamento della sua poesia, e quindi d'alcune correzioni apportate al poema nella *Conquistata*. Sulle prime si potrebbe trovare una gravissima contraddizione tra questa dottrina e quella precedentemente esposta, che cioè soggetto della poesia non dev'essere il vero, ma il verosimile; tuttavia non è cosí. Il Tasso ragiona a questo modo: « Quel che non è, non può imitarsi né rassomigliarsi; il falso, che non è, non può essere rassomigliato. Non è adunque imitazione del falso, siccome non è invenzione: che è adunque quel che è imitato dall'arte? il vero solamente ». Ma in questa imitazione non tutto il vero è reso, e « l'arte imitando il vero è per avventura falsificatrice, come l'alchimia che nell'imitazione dell'oro falsifica i metalli; o come l'arte de' tintori, che nella mescolanza dei colori corrompe il candore della lana e della seta ». Le cose imitate quindi sono le vere, e la falsità non è nell'intenzione dell'artefice; ma è difetto dell'umana imitazione. Questa teoria è espressa nel *Giudizio*, e non mi pare in vera contraddizione con l'antecedente. Nella prima parte ci s'ac-

(1) *Del Giudizio*, in *Opp.*, ed. cit., III, 105.

corda del tutto: il falso non può essere imitato, quindi è che il poema eroico non può fondarsi su ciò che è falso, ma su ciò che è storico. Qui la storia tiene lo stesso posto che la natura nell' imitazione in generale. Appunto perché l' arte è imitazione della natura, ciò che non si trova in natura non può essere imitato, e solo il vero può ricevere imitazione. Poiché questa non è semplice copia, ma falsificazione insieme, il vero imitato non sarà piú il vero naturale, ma vero verosimile. Le due esposizioni sono identiche rispetto alla teoria; ma per la poetica menano a conseguenze diverse. Quando il poeta avrà riconosciuto che l' imitazione non riesce fedele all' originale non già per intenzione sua, ma per naturale difetto, si sforzerà di fare che l' imitazione riesca quanto piú si può simile, cercando con l' abilità sua di attenuare quella falsificazione, che è solo dovuta a un difetto dell' umana natura.

Per un' altra causa piú generale ancora il poema deve fondarsi sulla storia, ed è, che gli uomini non si commuovono ad un racconto falso, e non ne « attendono con quella espettazione il successo, come farebbono, se l' estimassero vero in tutto o in parte ». Dove manca la fede non può abbondare l' affetto e il piacere di chi legge o ascolta. Per narrare le favole il poeta deve ad esse dare l' aspetto di verità, e per farle credere vere si gioverà dell' autorità della storia e dei nomi illustri. Il falso quindi non può del tutto essere imitato, e quelli che scrivono cose interamente false « se non sono imitatori, non sono poeti; ed i loro componimenti non sono poesie, ma finzioni piuttosto, laonde non meritano il nome di poeti o non tanto » (1).

(1) *Discorsi sul P. E.*: loc. cit., vol. cit., pp. 35-36.

Anche il Castelvetro giudicava che solo il vero imitato potesse dilettare, e il falso no. Aristotele aveva detto: le cose conosciute sono conosciute da pochi soltanto, eppure dilettano tutti (1). È vero, risponde il Castelvetro; ma quelli che se ne dilettano, se le sapessero false « sentirebbono dispiacere non altramente, che alcuno, avendo una gioja et reputandola buona, gode, ma risapendo che è falsa si contrista, et spetialmente se gli è stata venduta per vera » (2). La dottrina del Tasso non piacque a' suoi censori, e in questa disputa, come sempre, Aristotele e il Castelvetro servivano di scudo.

Il poeta, scriveva il Salviati, non è poeta senza l'invenzione, perciò scrivendo storia scritta da altri perde l'essere interamente. Giusto, rispondeva il Pellegrino. La storia cerca il vero, la poesia il verosimile; l'una ha l'occhio al particolare, l'altra all'universale; ma con ciò non si toglie del tutto al poeta la facoltà di trattar le cose avvenute. Ed è piú facil cosa fingere una favola non piú intesa, che riempire l'azione d'una storia di mezzi favolosi (3). Solo allora, s'ostinava il Salviati, potrà il poeta scrivere su storia, quando questa non si sappia e sia verosimile; e potrà bene imitare anche il falso, che in universale è pur esso verosimile. Non è vero, per esempio, in particolare che Orlando perdesse il senno per gelosia; ma è vero in universale, perché tale accidente può avvenire ad uomo simile a lui. Non si può trovare quel che è in atto, perché già trovato; ma si può quello che è in potenza, e si potrà trovare quello che non è, se la cosa si guardi nei suoi elementi, e non già come composto. L'Odissea fu trovamento d'Omero:

(1) *Poetica*, 1451 *b*, 26.
(2) Loc. cit., p. 214.
(3) *Controversie*, I, 14.

gli uomini, le donne, i cavalli, i navigli e gli altri soggetti particolari, ond'è ripieno il poema, sono stati trovati prima. Le fantastiche invenzioni poi non solo sono non vere in particolare, ma anche in universale. L'ippogrifo non è vero non solo in particolare, ma neppure in universale, o in potenza o idea; ma l'uccel grifone e il cavallo, onde la fantasia l'ha formato, sono veri *l'uno e l'altro verso di sé.* Che se alcuna cosa di storico si ritrova nel poema, come i nomi e altro, questi non saranno parte, ma principio della favola; e il principio « non parte, ma sarà termine onde il tutto si viene a muovere ». L'imitazione riguardo alla favola, che è imitazione dell'azione, non è per niente diversa dall'invenzione, che è delle cose non trovate, o almeno di quelle che chi le sa non sa che siano state trovate prima (1).

Le opinioni del Salviati, che abbiamo citate, su questo proposito mettono quasi tutte capo al Castelvetro; ma come spesso accade ai seguaci delle altrui dottrine, il Salviati esagerò quelle del sottile commentatore d'Aristotele. La poesia, diceva questi, si studia di dire le cose come dovrebbero essere, e non come sono o sono state, quindi la materia della storia non può essere a un tempo pure materia di poesia, come neanche, e s'è visto, la scienza e l'arte. Il poeta, che piglia materia dalla storia, e non sappia ben trovare cose simili al vero, e imitarle, non può essere lodato; ché anzi verrà giudicato di natura ingannevole, « che con la scorza et col colore delle parole poetiche habbia voluto uccellare i lettori et gli ascoltatori, quasi sotto quelle si contenga materia poetica, et esso acquistarne commendatione falsa » (2). Ma le cose avvenute non sono del tutto escluse dalla poesia,

(1) *Controversie*, vol. II, pp. 138; 139-40; 141-51.
(2) Loc. cit., pp. 28-29.

quando però queste siano solo sommariamente conosciute. Così, per esempio, si sa che Oreste uccise la madre; ma non si conoscono particolarmente le vie che tenne per venire a questa uccisione. E nel concedere alla poesia questo fondamento storico il Castelvetro conveniva col Tasso, discordando dal Salviati. Anzi, egli seguita, è necessario che entrino nella poesia fatti avvenuti « perché se essa deve contenere azione *una et magnifica et reale*, deve pur contenere azione avvenuta et certa. Il che sarà vero anche contro l'opinione d'Aristotele. » Se si parla infatti d'un re, dovrà dirsi quello che veramente egli fece; perché i re sono conosciuti, e l'introdurre nuovi nomi di re, e attribuir loro nuove azioni, è contraddire alla storia, alla fama, e peccare nella verità manifesta; « il che è molto maggior peccato nel comporre la favola, che peccare nella verisimilitudine ». Ma questi fatti dovranno esser conosciuti solo sommariamente e in universale; così il poeta potrà mostrare il suo ingegno nel trovare le vie e i modi particolari, nei quali gli avvenimenti si compirono (1). E appunto perché il poeta deve durar fatica nel trovare, la favola non dovrà esser tolta da altro poeta, perché ciò sarebbe eguale al poetare di cose avvenute. Tuttavia la tragedia e l'epopea per loro natura debbono necessariamente avere a loro fondamento fatti storici, conosciuti però solo sommariamente. La difficoltà non sta nell'immaginare un nuovo soggetto; ma, tolto dalla storia un soggetto d'un figliuolo, per esempio, che uccise la madre, il difficile sta nel trovare i mezzi e i modi particolari. Giacché quest'azione generale non sarà mai così ferma e stabile che il poeta non possa alterarla e mutarla se gli parrà bene (2). Quest'ultimo

(1) Ivi, pp. 188-89.
(2) Ivi, pp. 211-14.

giudizio si confronta con quello su riferito del canonico Pellegrino, e con quello del Tasso, là dove questi definisce in che veramente consista la novità del poema. Non m' intrattengo a più parlare del Salviati, ché certo egli nel negare alla poesia il fondamento storico sosteneva una tesi più per disputa, che per convinzione; e parlo solo d' un punto importante, dov' egli s' accorda col Castelvetro. Per entrambi il poeta non può pigliar materia dalla storia, perché deve affaticarsi nel trovare, cioé nell' invenzione. Questo punto dimostra proprio la poca altezza di quei critici. Essi confondono miseramente il pregio intrinseco d' un' opera d' arte col merito che il poeta ha avuto nel comporla. Perché il poeta deve affaticarsi nel trovare, sarà lo stesso pigliar fatti veri dalla storia, che appropriarsi favole poetiche già trattate da altri. In questa confusione i due critici erano caduti per aver dato una falsa interpretazione ad Aristotele, che, dove discorre del dovere della poesia di formare le favole imitando le azioni, dice che se il poeta, componendo le favole, queste saranno trovate simili alle vere, egli tuttavia sarà poeta, perché anche il vero può essere talvolta verosimile (1). Or qui Aristotele non parla affatto di merito del poeta (2), e tanto meno di favole già composte da altri. Ritorna invece sull' argomento del vero e del verosimile, e dice che qualche volta l' uno può trovarsi d' essere l' altro. L' arte deve imitare la natura, la poesia quindi deve imitare le azioni umane; ma spesso è possibile che, nulla aggiungendo, queste azioni siano per sé stesse poetiche. Ci sono, Aristotele lo ammette, e noi v' abbiamo accennato sopra, dei soggetti più o meno

(1) *Poetica*, 1451 *b*, 27.

(2) Secondo l' interpretazione letterale del testo, e secondo i commentatori, qui nella prima parte Aristotele stabilisce solo la differenza tra il poeta e il semplice versificatore. (Cfr. BARTHÉLEMY, loc. cit., p. 51, n. 8).

poetici, di quelli interamente poetici. Cosí se un poeta si troverà d'aver cantato azioni simili a quelle che veramente accaddero, avvenute a quelle stesse o ad altre persone, la sua sarà sempre poesia. Cosí pure, per uscire dal campo delle azioni, c'è in natura dei luoghi, che ammirandoli chiamiamo poetici, che ci ricordano le piú belle descrizioni lette o sentite, come queste a loro volta ci ritornano alla mente i luoghi piú belli da noi visti e a noi piú cari (1). Or se un poeta descrivendo un luogo farà che questo si ritrovi rispondere in tutto a uno che realmente esista, non cesserà per questo d'aver fatto opera d'arte. Ciò a me pare sia sfuggito al Salviati e al Castelvetro, i quali perciò furono indotti ad ammettere che i fatti avvenuti e le favole già trattate da altro poeta potessero essere scelte a soggetto di nuovo poema, solo quando il poeta non le avrà prima conosciute (2). Ma si sappia o no la favola per storia o per altri poemi, non potrà certo mutarsi il valore intimo della poesia. Potrebbe darsi infatti che un poema venisse composto sopra azione vera, ma non conosciuta quando il poeta scrive, e che poi per la scoverta d'una storia quell'azione si rendesse nota; la stessa opera in tal caso prima sarebbe poema, e dopo non piú. E siccome anche le azioni storiche non sono conosciute da tutti, la stessa opera per alcuni sarebbe poema, per altri no. Con queste ragioni, che a noi sembrano valide abbastanza, il

(1) Alla vista d'un bell'oggetto, per indicarne la squisita bellezza, spesso diciamo: è una pittura; e viceversa non sappiamo a un quadro far lode maggiore, che dicendo: è naturale, par proprio vivo, ecc.

(2) « Se avverrà che il poeta non sapendo le cose essere avvenute, et avendolesi egli da sé immaginate, le riporrà nel suo poema, sarà poeta non altramente, che se quelle mai avvenute non fossero, perciocché egli ha durata la fatica per la quale altri guadagna il titolo di poeta ». CASTELVETRO, loc. cit., p. 215.

Guastavini rispondeva al Salviati pigliando le difese del Tasso (1).

Nell' opinione esagerata, alla quale il Tasso s' era venuto man mano accostando, fu tratto dall' aver dato un falso valore a un passo della Poetica d' Aristotele. Dice il Tasso: è necessario imitare dal vero, perché non si può conoscere l' eccellenza dell' imitazione, se prima non s' ha cognizione della verità. Aristotele lo dimostra con l' esempio dei pittori, ed è lo stesso per i poeti. « Chi non avrà considerate le vere azioni e le vere persone negli istorici, non avrà compiuta loda dell' imitazione poetica » (2). Ma esaminando il passo d' Aristotele, a cui il Tasso si riferisce, si vede chiaro che qui si ha un' evidente confusione tra imitazione del vero, e soggetto o materia vera. Aristotele in quel punto (3), dicendo che l' imitare è naturale all' uomo, il quale è perciò il piú atto all' imitazione di tutti gli altri animali, μιμητικώτατον, dimostra come l' imitazione, cioè l' arte che imita dal vero, ci faccia piacere quegli stessi oggetti, che nell' originale non piacciono, e spiega poi le ragioni del diletto che l' imitazione procaccia. Qui, come sempre, Aristotele propugna lo studio del vero; in esso deve cercare il suo sostentamento chi si consacra alla poesia

(1) *Controversie*, II, 129-30.

(2) *Opere*, ed. cit., III, 122.

(3) 1448 *b*, 9. — La traduzione citata dal T. è la seguente: « Etenim quae ipsi cum molestia aspicimus, eorum immagines affabre factas gaudentes intuemur ut ferarum formas truculentarum, cadaverumque. Huius vero ratio sit, quod discere non solum philosophis, sed caeteris mortalibus iucundissimum est, quamquam modicum hi communicent: ideoque huiusmodi imagines conspicientes laetantur, quoniam ex illorum contemplatione accidit ut discant unumquodque, et in eis quid sit illud probe ratiocinentur; alioquin si veras formas neutiquam inspexissent nullam omnino voluptatem praeberet imitatio, praeterquam vel opificio, vel colore, vel tali aliqua ratione ».

e alle arti belle. Piú che lo studio de' grandi esempii gli gioverà quello della natura. Nutrito di questo studio sarà buon inventore, e non gli sarà necessario nel momento di comporre l' opera sua copiare dal vero; scriverà come gli dettano il cuore e la mente, già educati al vero. Come si vede chiaro sono ben distinte le due cose, lo studio del vero e il soggetto vero d' un' opera d' arte; e tutto ciò dista molto dall' interpretazione data dal Tasso ad Aristotele. Che anzi, a ben considerare, in quel passo citato Aristotele accenna a una differenza tra il vero naturale e il vero imitato. Se infatti dice: « Degli oggetti che ci apportano disgusto a vederli nella realtà, ci compiacciamo di contemplare le immagini sovratutto se sieno al possibile esatte, come le forme degli animali piú vili e dei cadaveri » (1); ciò significa che una differenza v' ha tra l' oggetto reale e l' imitazione che se n' è fatta, anche quando questa sia massimamente esatta. Ciò per altro rimane meglio chiarito da quanto sin qui s' è detto; e non è necessario aggiungere che tutto quel che s' è detto per il vero vale anche per il bello. Chiarito il valore dell' imitazione poetica, e posta nettamente la differenza tra vero e verosimile, risulta evidente che il bello imitato dall' arte non sarà in tutto quello stesso che è il bello in natura.

Di molte conclusioni che si derivano dalle cose dette dovremo giovarci nel parlare del *carattere* nella tragedia e nell' epopea, ossia del *costume*, come lo chiama Aristotele, annoverandolo tra le parti della tragedia. Esso deve aversi necessariamente, poiché nella tragedia l' imitazione è di un' azione, e questa deve esser fatta da uomini che agiscono, i quali hanno naturalmente un pro-

(1) Barco, *L' Arte Poetica di A.*; Torino, Loescher, 1876, p. 6.

prio carattere (1). Costume si avrà quindi se il discorso manifesta l'intendimento, e se questo è buono, il costume sarà buono (2). Queste parole d'Aristotele sono state variamente interpretate. Il Castelvetro, esponendo che Aristotele esclude dal poema tragico il costume malvagio, e ammette il solo costume buono, dice che Aristotele ciò non fa perché potesse il malvagio dare *scandalo a' veditori;* ma solo perché « cadendo il buono di felicità in miseria muova compassione et spavento ». A che, egli dice, basta che sia buona la sola persona che deve muovere compassione o spavento; giacché di questa sola parla Aristotele (3). Ma oltreché questo non si deduce dalle parole del testo, l'interpretazione del Castelvetro darebbe sempre una grande restrizione al poeta nella scelta dei caratteri, dovendo sempre il protagonista essere di ottimo costume. Non però diversamente dal Castelvetro pensava il Salviati: l'epopea deve essere imitazione dei migliori, il costume delle persone principali dev' essere buono; ma non già che tutte le bontà debbano essere accolte in un solo, altrimenti l'eroico si ridurrebbe solo ai santi. Si converrà quindi a ogni principal personaggio dare alcuna virtú speciale, e in quella farlo eccellente (4). E poiché il Pellegrino dalle parole d'Aristotele: ἔστιν δὲ παράδειγμα, πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον [οἷον] ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ (5), induceva non potersi il costume reo usare dal poeta se non quando necessità o forza ne sia cagione; il Salviati soggiungeva,

(1) Op. cit., 1449 *b*, 35.

(2) Cap. XV, 1454 *a*, 17: Ἕξει δὲ ἦθος μὲν, ἐάν, ὥσπερ ἐλέχθη, ποιῇ φανερὰν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα, χρηστὸν δὲ, ἐὰν χρηστήν.

(3) Loc. cit., pp. 327-28.

(4) *Controversie*, II, 117.

(5) Op. cit., 1454 *a*, 27.

questo intendere Aristotele, che il costume reo è sempre da biasimare, ma piú ancora quando non è necessario.

La questione se il costume reo possa o no entrare nella favola si riconnette all'altra, trattata del pari da Aristotele, della *catarsi* o purificazione, cioè a quella dell'influenza morale che sugli animi può esercitare la poesia (1). La questione è stata sempre molto discussa, e i commentatori d'Aristotele non sono neanche oggi tutti d'accordo. Dice Aristotele: la tragedia.... per via della pietà e del terrore libera l'animo da siffatti sentimenti (2). Il Tasso sulla fine del secondo libro del *Giudizio* tratta a lungo di ció con molta erudizione di scrittori sacri in ispecie, e con una buona dose di proprie idee. — Alcuni poeti cercano il diletto per mezzo dei lamenti amorosi; e per vero Dione Crisostomo dice: « Ille quidem poeticam secutus est voluptatem, lamentationum excellentiam ostentans »; ma sarà bene in questi lamenti non eccedere nel soverchio; migliori sono i lamenti fatti nella morte dei figliuoli, degli amici, e nelle esequie. Con questi si può meglio ottenere la purgazione dell'animo dagli affetti cattivi. Ma di questa purgazione, che Aristotele insegna doversi ottenere con la tragedia (3), gli espositori sono discordi nel modo. Alcuni stimano che la perturbazione nasca dalla consuetudine, perché le cose cui siamo avvezzi ci commuovono meno; sicché abituandoci alle cose orribili descritte dalla tragedia, esse ci commoveranno meno nella realtà. Altri stimano che « della perturbazione avvenga quel che avviene del vino innacquato, o diviso

(1) « La imitazione dei migliori e la purgazione degli animi sono materie assai congiunte ». TASSO, *Opere*, ed. cit., III, 135.

(2) Op. cit., 1449 *b*, 24.

(3) Il Lessing osserva che malamente i commentatori attribuiscono alla sola tragedia una proprietà che è di tutta la poesia in generale. Cfr. *Hambourg. Dramaturg.* (traduz. francese) Paris, 1785, vol. II, p. 35.

fra molti, che meno suole offendere ». Altri poi pensano che l'esempio dell'altrui calamità, e il conoscere d'aver compagni nelle miserie possa alleggerir le nostre. Così uno troppo timido e dato in preda alla disperazione diverrà ardito e coraggioso, considerando gli esempii di Ulisse ed Enea. Ma non solo con i contrari, bensí anche con i simili affetti si purgano gli animi. Le persone scellerate non muovono compassione della loro infelicità, perciò, secondo Aristotele, non sono conveniente soggetto di tragedia. Tuttavia gli scellerati possono aver parte nel poema epico, se saranno buoni e pietosi per qualche lato; come presso Virgilio è Mezenzio, che benché scellerato, pure eccita in qualche modo la pietà come padre di Lauso. Perciò nella *Conquistata* s'è voluto a ogni modo e da tutte le persone la misericordia, anche dai pagani nemici, che sono cattivi (1).

Nella distinzione del costume il Trissino s'allontana da Aristotele per seguire Dionigi d'Alicarnasso; ma la sua distinzione è diversa solo formalmente: nel fondo ei s'accomuna con gli altri. Esamina però meglio quel che sia il costume nella commedia, e come questa con l'imitazione dei peggiori possa muovere il riso (2). — Quasi tutti dunque sono concordi nell'ammettere che Aristotele prescriva soltanto l'imitazione dei migliori, quantunque ciò non si rilevi dal testo greco (3).

(1) *Del Giudizio*, in *Opere*, III, 134-38.

(2) TRISSINO, *Divisioni della Poetica*, in *Opere*, Verona, 1729, vol. II, pp. 120-28. — Cfr. pure PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica d' A.*, ed. cit., pp. 217-18.

(3) Quanto male l'interpretassero ci sforzeremo di provare altra volta. Riportiamo qui in nota una bella osservazione del Lessing sull'arte antica. I greci, egli dice, avevano limitata l'arte all'imitazione dei corpi di squisita bellezza. « Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein

Quasi tutti quelli che volevano dalla poesia esclusi i malvagi e bassi caratteri ci s' inducevano perché attribuivano ad essa uno scopo morale e educativo. Strana invero e falsa dottrina per quell' età, che non poté certo vantare un' arte morale e educatrice, e che ebbe invece una poesia in cui la viva spontaneità era poca cosa. Il Castelvetro però esce di fila. Non per questo Aristotele prescrive il carattere buono nella tragedia. La poesia è per lui, come s' è visto, trovata a scopo di dilettare. — La poesia, dice il Tasso, è imitazione di azioni umane; ma dovendo « ciascuna definizione riguardare all' ottimo, dobbiamo nella definizione della poesia proporci un ottimo fine: ma l' ottimo fine è quello di giovare agli uomini coll' esempio delle azioni umane....; dunque a questo dee essere dirizzata ». E la poesia sarà fatta per ammaestramento della vita. Pure, benché questa imitazione dia molto diletto, non si può dire che questo ne sia anche il fine, come pare che accennasse Orazio in quel verso:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,

perché un' arte sola non può avere due fini, senza che l' uno sia subordinato all' altro. E se il diletto non è da escludere, almeno « si dee credere che non già piacere sia il fine della poesia, ma quel solamente, il quale è congiunto con l' onestà; perché.... il diletto, il quale nasce dal leggere le azioni brutte e disoneste, è indegnissimo del buon poeta ». Il quale quindi, se avrà per fine il

zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst musste in seinem Werke entzücken ». Non s' appagavano del freddo diletto che viene dalla ben colpita somiglianza o dalla difficoltà superata: « an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst ». E ricorda l' antico epigramma: « Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will? » che non sarebbe certo ripetuto da un artista moderno. (Cfr. *Laokoon*, Berlin, 1788, c. II, pp. 10-11.

diletto, « non errerà lontano da quel segno, al quale egli dee dirizzare tutti i suoi pensieri, come arciere le sue saette »; ma come cittadino, o almeno in quanto la sua arte è subordinata alla politica, si propone il giovamento. Perciò il primo fine è dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore; ma il poeta, pur guardando al fine suo proprio, curerà di non traboccare mai nei piaceri disonesti. Perciò sono da biasimare tutti quelli che descrissero abbracciamenti amorosi, come l'Ariosto negli amori di Ruggero con Alcina, o di Ricciardetto con Fiordispina (1).

Però neanche il Tasso poteva dirsi casto poeta; anch'egli nel giardino d'Armida aveva descritto abbracciamenti amorosi. Perciò, quando nel riformare il poema non volle togliere le stanze lascive, le ricoprí del mistico manto dell'allegoria, che dava co' sensi occulti nuovo valore a quelle descrizioni. Per quanto strana la cosa, l'esempio non era nuovo. Nel medio evo il contenuto pagano serví nei libri sacri a ricoprire verità e intenti ben diversi da quello che le parole significassero. E nei racconti morali si narravano i fatti piú osceni senza scrupolo, perché non alla parola, ma al senso riposto bisognava fermarsi. Nel cinquecento stesso il Bandello per ammaestrare dettava le sue oscene novelle (2). Cosí il secolo di Pietro Aretino cercava di attribuire alla poesia altro fine che non fosse il piacere. Del resto questa è questione molto importante e complessa, e potrebbe per sé sola offrire materia a un utile studio. Noi abbiamo voluto solo accennarvi: in un secolo, che, come il cinquecento, ci offre in letteratura tendenze cosí diverse, la soluzione non potrebbe esserne molto facile.

Abbiamo cosí visto come allora s'intendesse l'imitazione, che veniva ritenuta non solo necessaria, ma con-

(1) *Opere*, ed. cit., III, 28-30.

(2) *Novelle*, Parte III. *Ai candidi ed umanissimi lettori.*

siderata un merito letterario. Anche ai nostri giorni, che di ogni opera si ricercano con cura le fonti, è ritornata a galla la questione. Certo l' imitazione è necessaria, ma i cinquecentisti avevano peccato troppo di esagerazione. Ammiratori della forma perfetta, essi coprivano con quella perfezione la poca originalità di pensiero. Il Castelvetro, che è il piú restío nel concedere questo diritto d' imitazione, dice che i poeti moderni, studiando gli antichi, debbono in quelli discernere il buono dal cattivo, e solo il buono debbono imitare, aggiungendovi però una perfezione maggiore; perché gli antichi non ebbero gli esempii, né l' arte poetica, che i moderni poeti hanno, « il filo della quale seguendo essi non possono errare ». Chi piú chi meno, pareva che tutti in questo fossero d' accordo. Certo, dicevamo, l' imitazione è indispensabile al poeta. La forma della quale egli deve servirsi è una materia già lavorata e perfezionata da tanti altri, che il giovarsi dell' opera altrui è naturale e necessario. E poiché in un' opera letteraria bisogna considerare la *forma* e il *contenuto,* e questi sono inseparabilmente congiunti, l' imitazione dell' una tira dietro di sé l' imitazione dell' altro. Ed avviene perciò che in generale quanto piú un poeta guadagna d' originalità, tanto piú perde nella perfezione della forma. I grandi poeti sono stati tutti grandi ladri, gridava il Salviati.

Per la questione poi dell' imitazione dalla natura, e della differenza tra il vero reale e il vero dell' arte, abbiamo già visto quale debba essere la soluzione. V' ha dei soggetti, dei personaggi, dei luoghi piú o meno poetici, e per questi l' arte, qualunque essa sia, poesia o pittura, nel rappresentarli cercherà di avvicinarsi quanto piú può alla realtà. Una copia intera e perfetta della natura non sarà mai possibile; imitando, anche nella copia piú simile al vero, anche senza intenzione, l' artefice, se

veramente è tale, avrà sempre aggiunto qualche cosa di suo, che prima non era nell' originale, nella realtà (1). I cinquecentisti, spesso non bene distinguendo contenuto e forma, avevano confuso insieme le due imitazioni, quella degli esempii letterarii e quella della natura, che sono due cose tutt' affatto diverse. La vera imitazione della natura era per essi ben poca cosa: intenti nei grandi esempii classici attraverso di questi guardavano il vero. Il Castelvetro crede addirittura inutile lo studio e l'esempio della natura. Al pittore è più necessario avere come esempii buone pitture e buone statue (2). E dove Aristotele dice che più commuove il poeta agitato da vera passione (3), dopo aver citato l'esempio di Dante:

....Io mi son un che quando ecc.,

e del Petrarca, « che fu veramente innamorato, secondo ch' egli afferma nelle cose latine », e le testimonianze di Cicerone, Quintiliano e Orazio, confessa d'avere ben altra opinione. Il poeta infatti, egli dice, non descrive un sol carattere, né una sola passione; ma descrive caratteri, passioni e azioni secondo il *convenevole*, che egli non ritrova in sé stesso, ma in quello che suole avvenire comunemente in tal sorta di persone. Né può egli senza una ragione commuoversi quando vuole, e se riguardasse solo alla passione sua, la forma sarebbe sempre una secondo la natura sua. Tuttavia non potrà negarsi che chi è commosso da passione la trasfonde negli altri. Ma « se fosse vero che Dante in comporre le sue rime

(1) L'arte deve sempre aggiungere qualche cosa di suo. Questo concetto è stato, troppo artifiziosamente però, espresso dal Tasso stesso nella descrizione del giardino d'Armida:

Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.

(2) Loc. cit., p. 343.

(3) *Poetica*, c. XVII; 1455 *a*, 30.

d' amore non usasse altra via o arte a pervenire al sommo, che seguire quello che gli dettava, et quando gli dettava l' amorosa passione, secondo che egli afferma, io nol so ma nol credo già ». Molti infatti hanno composto rime amorose, punti da vera passione d' amore, e i loro componimenti non sono tenuti in conto alcuno. E certo Dante « ha ripieno quelle sue rime d' altro che del dettato d' amore, havendole ripiene di molti sentimenti nobili, et alti presi da scrittori degni, sí come egli mostra nel *Convito*. Né dobbiamo dubitare, che il Petrarca nel parlare d' amore nelle sue rime per farle cosí leggiadre, come sono, non seguitasse piuttosto qualunque altro, che amore o sé stesso, sí come si vede apertamente in tanto, che è da biasimare alcuna volta piú tosto come ladro che da commendare come poeta ». Certo, poi seguita, riescono fredde le parole del poeta, se non sono accompagnate da *sembianti convenevoli*, che soprattutto s' accordano con la vera passione; ma anche senza di questa alcune persone, come i Rosci, i Paridi e simili, sanno fare i *sembianti convenevoli* (1). Ecco dunque per il Castelvetro il poeta diventato un istrione da teatro. Vero, che la sola passione non può produrre opera d' arte, ma è necessario lo studio, e piú ancora la vera natura di poeta; ma l' arte, che nega ogni potenza al sentimento vero e alla viva spontaneità, distrugge sé stessa. Cosí il piú grande critico del tempo, quello che esercitò maggiore influenza degli altri sui contemporanei, segna inconsciamente la condanna della letteratura dell' età sua, che, come abbiamo già detto, consiste quasi tutta in una continua imitazione e riproduzione dell' antico.

(1) Cfr. loc. cit., pp. 371-73.

V.

Per il poema eroico i cinquecentisti avevano una guida sicura nei precetti che si potevano ricavare da Aristotele e dagli esempii d'Omero e di Virgilio; ma c'era ancora un altre genere di poemi, che cantavano imprese cavalleresche, e venivan detti *romanzi*. Era questo un genere diverso dall'eroico, e da quali leggi doveva essere regolato? lo conoscevano gli antichi, o almeno vi aveva in alcun modo accennato Aristotele? Ecco press'a poco le questioni che si proposero allora quelli che trattarono di poetica. Certo l'eroico e il romanzo hanno non poche differenze, che avrebbero dovuto esser chiare anche ai cinquecentisti. Ma questo genere nuovo si trovava senza precedenti nelle antiche letterature, e non sorretto dall'autôrità d'Aristotele, onde per fare ch'esso pure cadesse sotto le leggi lasciate dallo Stagirita, bisognava negare quella differenza che pure mostravasi evidente. E non avevano torto del tutto: ad essi grandi ammiratori dell'antichità classica un genere nuovo di poesia non poteva sembrare che indegno d'attirare l'ammirazione della gente colta; e poichè il romanzo aveva pur dato opere pregevoli — bastava l'Ariosto per tutti — non c'era altra via per salvare intatta l'autorità d'Aristotele e i diritti di questa nuova produzione, che negare la differenza tra essa e l'eroico (1).

Speron Speroni, giudice bizzoso e dispotico di cose letterarie, non solo non riconosceva questa differenza, ma negava ancora che ai poemi come quelli dell'Ariosto si

(1) Sulla differenza tra il poema eroico e il romanzo tratterò più largamente e opportunamente in altro luogo.

dovesse il nome di *romanzo*. *Romanzi*, egli diceva (1), sono prose del volgare francese o spagnuolo, le quali spesso trattano delle gesta dei cavalieri antichi, massime di quelli del re d'Artú; ma non è per questo ch' essi vengono chiamati romanzi, ma per la lingua in cui sono scritti; e verrà chiamata romanzo similmente ogni storia o narrazione in prosa fatta in lingua francese. Ma se questi libri verranno tradotti in italiano non potranno più esser chiamati romanzi, ed è un errore il dir che siano tali il Furioso, il Morgante, il Bojardo. Sicchè è cosa stolta il dire che il *romanzo* parli dei cavalieri di Carlo o d'Artù, e l' *eroico* degli antichi eroi greci e latini, che questo abbia la partizione in libri e quello in canti, perchè queste sono cose accidentali. Similmente è pazzia il credere che i romanzi siano di più *uomini* o di più *azioni*. Se essi sono così, è perchè siffatte sono le storie da cui sono tolti; ma si potrebbe fare un poema d' un' azione sola, e sarebbe migliore di quanti mai ne son fatti. Non essendovi quindi differenze essenziali, il romanzo non potrà sottrarsi alle regole d'Aristotele. — Così lo Speroni; ma non mancavano quelli che vedevano più chiaro nella questione, e riconoscevano non potersi accomunare in un sol genere di poesia il Furioso e il poema di Virgilio. Il Pellegrino fu tra questi, e trovava che l' eroico ha la favola d' una sola azione, il costume con decoro, la sentenza con splendore e la favella magnifica e non plebea; « ma il romanzo non si obbliga all' unità della » favola, non attende al costume delle persone, non allo » splendor della sentenza, ed il più delle volte è vile e » poco onesto nella favella ». Per il soggetto trovava

(1) Cfr. *Trattatelli di vario argomento. De' Romanzi: in Opere*, Venezia, 1740, vol. V, p. 520 e segg.

che l' eroico tratta fatti illustri d' una o più persone, che tutte facciano la stessa azione, mentre il romanzo descrive le guerre e gli amori d' una massa di cavalieri erranti e di donne. E citava a conforto della sua opinione i giudizii del Minturno, del Pigna e del Giraldi. — Come si vede il Pellegrino aveva intuito e ritrovato il vero modo col quale considerare il Furioso. Negando ad esso ogni unità d' azione, e non riconoscendovi un vero protagonista per ragioni intrinseche alla materia che formava il poema, egli era molto più innanzi di tutti quei critici posteriori, che s' affaticarono intorno a quel poema per cercarne l' azione e il personaggio principale.

Il Salviati naturalmente doveva sentirla diversamente dal Pellegrino: all' evidenza del fatto, che mostrava chiara una diversità tra i due generi, egli opponeva, attenendosi a un ragionamento formale, l' autorità d'Aristotele. Questi aveva detto: le specie dell' imitazione si differenziano per soggetto, strumento o modo; — ma in queste tre cose s' accordano l' eroico e il romanzo. « Che risponderete » voi qui? Quai ragioni potrà addurre il Minturno, quali 'l » Pigna, quali 'l Giraldi contr' a questi necessari dimo» stramenti? » — L' unità della favola non è indispensabile al poeta, che se Aristotele disse esser la favola imitazione d' illustra azione, usò il singolare *azione,* perchè questo primo numero « in simiglianti modi di dire è appo » i linguaggi indeterminato, e significa così l' uno come » i più: ma l' altro modo per lo contrario non significa » mai l' unità ». Neppure al poema è necessariamente richiesto, che l' azione sia tutta finita, e che abbia giusta grandezza, ma si al perfetto poema. — Cosí negava il Salviati che ci fossero essenziali differenze: ma ammetteva essere l' eroico un genere più perfetto del romanzo. Egli s' era però servito delle ragioni, che aveva già ad-

dotte il Tasso in favore della stessa tesi (1). Notevole è però il modo come il Salviati spiega l'origine della distinzione ammessa da taluni tra l'eroico e il romanzo. I nostri antichi chiamarono romanzo quello stesso genere di poesia che noi chiamiamo eroico; giacchè « per lo » non se ne vedere in quei tempi nato poema di molto » pregio, esso non *era* nel loro concetto di molta solenne » stima » (2). E non era lontano dal vero. Se le due specie di poesia erano state prima essenzialmente diverse, le differenze avevano dovuto man mano diventar più tenui per l'influsso dell'imitazione classica, per quella tendenza cioè, che tutti i poeti romanzeschi avevano avuta, di condurre i loro poemi sull'orme degli esempi classici, e restringerli, quanto più fosse possibile, nelle regole assegnate per l'eroico. Tendenza, che aveva avuto il suo più grande sviluppo col Furioso, nel quale, se non potevano dirsi osservati i precetti d'Aristotele, l'arte, con che il poeta aveva trattato quella materia romanzesca, era tutta e puramente classica, ispirata ai grandi esempi greci e latini; sicchè tanta perfezione poteva formare un giusto compenso alla violazione di qualche principio poetico, che Aristotele aveva affermato in modo vago, e che quei critici stessi non giudicavano indispensabile al poema.

Alla questione della differenza tra epopea e romanzo si collega la questione dell'unità d'azione. Essa si trova solamente accennata in Aristotele: « Una sarà la favola » non come alcuni pensano, se sia intorno a una sola » persona, giacchè in una sola cosa ne cadono molte » altre, da alcune delle quali non si costituisce unità, e » così anche di un sol uomo sono molte le azioni, dalle

(1) Cfr. *Discorsi sul P. E.* in *Opp.*, ed. cit., III, 53.

(2) Cfr. *Replica XX* del PELLEGRINO, e *Risposta dell' Infarinato Controv.*, I, 24 e segg.

» quali non risulta un' azione sola. E come nelle restanti » arti imitative l' unità dell' azione deriva dall' unità del» l' oggetto, anche la favola, essendo imitazione di un' a» zione, deve esserlo di una sola » (1). E ancora piú sopra (2) aveva detto, che la favola è μίμησις πράξεως; e da questo nome posto al singolare si racoglie, secondo il Castelvetro (3), che la favola debba essere una. Il Tasso segue passo a passo Aristotele, che però non venne da tutti egualmente interpretato, e le sue parole sono una perfetta traduzione del testo aristotelico (4). Molti la credevano non necessaria, anzi dannosa al poema, e per varie ragioni. Dicevano: il romanzo è differente dall' eroico, non avendone parlato Aristotele, non si può ridurre sotto le regole da quello assegnate; ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali a lei, e all' italiana s' adatta meglio la moltitudine delle azioni; è migliore quella poesia che più è approvata dall' uso, e questo approva piú il romanzo, cioé il poema di molte azioni; finalmente, essendo il fine della poesia il diletto, meglio conseguiscono questo fine i poemi di più favole, che quelli di una sola (5). A queste ragioni altre ne opponeva il Tasso per dimostrare necessaria nel poema l' unità d' azione. Negava, come abbiamo visto, la differenza tra romanzo ed eroico, giacché Aristotele aveva prescritto l' unità della favola ad ogni poema senza distinguere l' eroico dagli altri. Ogni lingua, diceva il Tasso, ha, è vero, le sue proprietà; ma l' italiana non ha quella di preferire più azioni; infatti se la toscana favella sarà atta ad esprimere molti accidenti amorosi, sarà parimenti atta

(1) *Poetica*, 1451 a, 15 e 28.

(2) 1450 b, 3 — Sul πράξεως abbiamo già notato l'interpretazione del Salviati.

(3) Loc. cit., p. 152.

(4) *Opere*, III, 127.

(5) Cfr. Tasso, *Discorsi sul P. E.*, *Opere*, III, 52.

a esprirmerne uno. Alla terza ragione, che migliore è la poesia, che più viene approvata dall'uso, rispondeva: alcune cose dipendono dall'uso, dalla consuetudine, come le parole, le usanze, le fogge, e queste mutano col cambiar dell'uso; altre poi sono indipendenti da esso, come le virtú, i vizii, e i costumi, e con questi la bellezza della natura, che consiste in *certa proporzion di membra* con grandezza convenevole e con vaga soavità di colori; e come la bellezza in natura, cosí anche la bellezza in arte, che è imitatrice della natura, è posta in una giusta proporzione, e non sarà soggetta alle variabilità dell'uso. A conseguir tal proporzione è massimamente necessaria l'unità d'azione, « che porta in sua natura bontà e per» fezione nel poema, siccome in. ogni secolo passato e » futuro ha recato e recherà ». E in quanto all'ultima ragione che il Furioso è piú letto, perché più vario, e la varietà meglio piace, rispondeva: non è che il Furioso piaccia per la moltitudine delle azioni, ma per queste due ragioni. L'una, perché nel Furioso si leggono amori, » cavallerie, venture, ed incanti, ed in somma invenzioni » piú vaghe e più accomodate alle nostre orecchie; l'altra » perché nella convenevolezza delle usanze e nel decoro » attribuito alle persone, l'Ariosto è più eccellente di » molti altri ». E se è vero che la varietà piace, essa può ottenersi anche con l'eroico. Tal varietà è piú necessaria ai tempi nostri, lo fu meno ai tempi di Virgilio, quando gli uomini erano di gusto meno svogliato. Anche senza moltitudine d'azione può ottenersi la verità, formando un poema che sia uno, ma che contenga molta varietà di materia, in modo che l'una cosa dall'altra dipenda, e tolta una parte, si distrugga il tutto: cosí la natura, pur essendo una, ci si presenta varia nelle sue parti (1).

(1) Loc. cit. p. 51-57.

Deve dunque la favola del poema essere imitazione d' un' azione sola; ma a questa condizione altri vollero aggiungere che la poesia dovesse essere imitazione di un' azione sola fatta da un solo, come il Trissino e lo Speroni, che ragionava così: « Il poeta tratta una sola azione » di un uomo solo, e non una di molti; che ciò fa » l' istoria, né molte di un solo; che ciò fa la vita: né » molte di molti; che ciò è vizioso » (1). Oltrechè questo non si vede come possa esser necessario alla favola del poema, non potevano essi ricavarlo dalle parole d' Aristotele, che dicono semplicemente che « siccome nelle » altre arti imitatrici l' imitazione è una, per essere una » sola cosa, così la favola, giacchè è imitazione d' azione, » sia d' una sola azione » (2). Pure alcuni trovavano che Aristotele non aveva parlato espressamente dell' unità d' azione nella favola; aveva citato l' esempio d' Omero (3), e aveva detto esser necessario alla bellezza di ciascun corpo la grandezza e l' unità (4). Il Castelvetro non giudica necessario stabilire che la favola debba essere d' una azione sola; giacchè Aristotele non aveva saputo darne altra ragione che l' esempio d' Omero; ma se nel poema eroico alcuno stima di non poterlo seguire per mancanza di forze, potrà costituire la favola « di più azioni d' una » persona, o una azione d' una gente, o più azioni di » più persone, ma contentisi anchora di commune, et di » minor lode, lasciando la singolarità della gloria a colui, » che sa con la singolarità d' una azione d' una persona

(1) *Della Poesia* — in *Opere,* ed. cit., vol. V, p. 522.

(2) *Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato di* P. Beni. *Discorso Secondo dell'Accademico Nomista* in *Controversie,* vol. IV, p. 207. Le parole d'A. (1451 *a,* 28) sono: χρῆ οὖν καθάπερ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι.

(3) 1451 a, 21 e cfr. *Infarinato Secondo*: *Controversie,* I, 45.

(4) Cfr. *Infarinato Primo*: *Controversie,* II, 103.

» singolare ordinare una favola che stea bene » (1). Il costituire dunque favola d'una sola azione non è necessario; ma è piú lodevole per il poeta che lo tenta. Come si vede qui il Castelvetro non s'allontana dal modo tenuto nel dimostrare che la poesia non debba avere a soggetto la storia: egli guarda sempre la cosa dal lato del merito soggettivo del poeta (2).

VI.

Alle questioni già fatte bisognerebbe aggiungere lo studio delle dottrine sulla lingua. Il Tasso accettava il primato della lingua toscana, e nel suo dialogo sulla lingua chiamò toscana la poesia italiana (3). Non aveva scritto nulla intorno alle questioni della lingua; quello che c'é negli ultimi quattro libri dei discorsi sul poema eroico intorno allo stile e all'elocuzione è dovuto in gran parte allo studio della *Rettorica* d'Aristotele, da cui i cinquecentisti derivarono i loro criterî e giudizii sullo stile e la lingua, come dalla *Poetica* quelli per l'arte della poesia in generale. I critici fiorentini, che gli si scagliarono addosso, censurarono il poema anche molto dal lato della forma, ma più biasimando la ineleganza e la poca armonia dei versi (4), e le ineguaglianze dello stile, che la poca purezza della lingua. Il Salviati notava essere nel *Goffredo* le parole e i modi di dire fuori d'ogni modo di favellare, con legatura tanto distorta,

(1) Loc. cit., p. 179.

(2) Per la tragedia poi l'unità d'azione deve ricercarsi per la *ristrettezza del tempo di dodici ore*, assegnata alla tragedia, e che non consente piú azioni (ivi, cfr. pure A. Poetica 1449 b, 13). Il Castelvetro accenna anche all'unità di luogo, della quale Aristotele non parla (ivi, p. 109-10).

(3) *Della Cavalletta, ovvero della Poesia Toscana.*

(4) Cfr. *Controv.*, vol. I, pp. 56-63; 167-68; e 198-99; e altrove.

sforzata e spiacevole, che poche volte s' intendono a sentirle leggere, e di piú notava che spesso le parole erano cosí *appiastricciate* insieme da parere una parola sola (1). Nell' uso dei latinismi il Salviati non lo riprendeva troppo, e gli rimproverava piú lombardismi di quel che veramente ne notasse. Ammetteva il Salviati l' autorità dell' uso e quella dei buoni scrittori insieme contemperate (2); ma la buona teoria non lo salvava da arrischiati giudizii. Quegli arrabbiati cinquecentisti, che amavano tanto di ragionare in astratto, se pure in quel campo riuscivano a mettersi d' accordo, non potevano durarci nella pratica. Ed infatti il problema della lingua non si poteva certo risolvere con teorie e per mezzo di sillogismi. Rimproverava al Tasso l' uso del *vi* in luogo del *ci* (3), la improprietà nell' uso degli aggettivi (4); ma piú d' ogni altro lo tacciava di *pedantesco* nei modi e nelle parole. Questa voce di significato non bene certo ricorre molte volte negli scrittori del cinquecento. Secondo l' Infarinato per vocaboli pedanteschi non s' intendono i *puri latini*, ma quelli « che poiché il latino piú non si parla, » tra i latini vocaboli sono stati mescolati dagli autori, » né dalla viva voce del popolo, né da scrittori d' auto- » rità sono stati fatti nostrali o d' altre favelle » (5). Oltre le voci lombarde e pedantesche, ne trovava il Salviati altre proprie solo del Tasso, che quasi tutte però erano viziose piú per il modo come le considerava l' iroso

(1) Ivi, p. 155.
(2) Ivi, p. 18.
(3) Ivi, vol. I, pp. 58 e 63.
(4) Ivi, p. 198.
(5) Ivi, p. 172.
Un significato piú vago dà a questa voce il Galilei là dove chiama *pedanteschissima* la descrizione del pappagallo (XVI, 13), e *languido e pedantesco « il langue per vezzo »* nella strofe 18.ª dello stesso canto. *Considerazioni* in *Controv.*, vol. VI, pp. 241-42.

accademico, che perché fossero veramente tali (1). Cosí se al paragone del *Furioso*, che i Toscani ritenevano scritto in buon volgar fiorentino con pochissime voci lombarde, diceva: « a picciol numero si ristringono nel » Goffredo le parole e i modi di questa lingua » (2), ripetiamo, non era cosí grande il numero delle impurità di lingua notate dal Salviati, né tutte quelle dichiarate tali da lui sono veramente errori. I criterii del Tasso sulla lingua erano giusti, né un Toscano poteva molto poggiarsi sul fatto ch' egli non fosse né Fiorentino, né Toscano, perché il Tasso, scrivendo un poema ed un poema eroico, doveva servirsi necessariamente d' una lingua che s' avvicinasse molto piú ai corretti esempii dei buoni autori antichi, anziché alla lingua parlata, toscana o italiana ch' essa si fosse.

VII.

Il Tasso postosi a scrivere il *Goffredo*, interruppe ben presto il lavoro per studiare l' arte poetica, e scrisse i primi discorsi su d' essa, che poi, riveduti e ampliati, formarono il completo trattato sul Poema Eroico. La natura lo aveva fatto poeta; ma gli scrupoli critici, frutto naturale degli studii fatti e delle tendenze letterarie del tempo, ne facevano un censore, un dialettico dell' arte poetica, che analizzava, pieno di mille preconcetti, l' opera sua già prima che l' avesse vestita di forma. Spesso il critico ed il poeta non riuscivano a mettersi in accordo; e allora, quando il poeta, compia-

(1) Eccole: *Serpere, torreggiare, scuotere, riscuotere, precipitare, la guarda, breve, trattar l' armi, mattutina, notturna, vetusto, ahi, capitano, legge il cenno, vide e vinse, augusto, diadema, lance* per bilance, *fora, ostile, mercare.* (Ivi, p. 171).

(2) Ivi, vol. I, pp. 176 e 170.

cendosi dell' opera sua, non consentiva a sacrificare al critico le sue belle creazioni, ricorreva a sotterfugi, cercava nuovi mezzi come difendere il suo e non violare le leggi della critica. E quando col passare degli anni diminuì la vigoria del poeta, molte più volte trionfò il critico, e sempre più facilmente. Lo studio della *Conquistata* e quello della critica ci sembrano intimamente connessi per questo rispetto, che sulla produzione del nuovo poema del Tasso prevalsero massimamente, molto più ancora che sulla *Liberata*, le dottrine poetiche allora dominanti, e ancora perchè queste furono la principal cagione che spingesse il Tasso alla riforma dell' opera sua; talchè a volere bene studiarla e spiegarla, bisogna prima indagare quali fossero quelle dottrine poetiche, alle quali come critico anche il Tasso aveva contribuito non poco; e, studiando lo sviluppo di questa critica, a voler cercare un esempio del come essa influisse sulla letteratura contemporanea, non si potrebbe citare un esempio nè più splendido, nè più interessante di quello che abbiamo cercato. Che se la *Conquistata* è caduta in dimenticanza come opera sbagliata, essa è degna di studio appunto perchè è dovuta al traviamento d' un ingegno, che fu tra i primi del secolo, ed è tra i primi poeti della nostra letteratura. Non si può lasciare senza studio un' opera che l' autore predilesse, ripudiando la prima *Gerusalemme*, e i lettori condannarono, rivolgendo tutta l' ammirazione loro a quella che era stata dal poeta rifiutata.

È chiaro, per quello che abbiamo detto, che non vogliamo già intendere col chiamare la *Conquistata* frutto delle dottrine critiche del tempo, che il Tasso abbia ubbidito alle censure di questo o di quell' Aristarco; ma solo, ch' egli, pur seguendo se stesso, ubbidiva a

scrupoli e a leggi d'arte poetica, ch'erano saldi nella mente sua, e duravano e si dibattevano a quel tempo.

Alla correzione del poema, onde doveva uscire la *Conquistata*, il Tasso non si mosse dunque per le prime censure che i revisori romani, da lui stesso cercati, fecero alla *Gerusalemme* prima ancora che questa venisse alla luce: quelle correzioni, che i letterati romani proponevano, si riferivano a una prima copia del poema, in varie parti diversa da quella che ci fu data con le stampe, e che tuttora leggiamo; e molte di quelle proposte non furono, lo ripetiamo, tenute in conto dal poeta, né allora, né quando più tardi si pose a rifare l'opera sua. Non fu mosso neanche da eccessivo scrupolo religioso, come ha voluto credere taluno, e come si potrebbe dedurre da quel carattere più morale che certi, come diremo più sotto, attribuiscono alla *Conquistata*, mentre in questa è rimasto tutto ciò che nel primo poema era stato giudicato lascivo. E nemmeno fu spinto dalle critiche che acerbamente vennero fatte al suo poema dopo la stampa, specialmente dai Fiorentini. E non avrebbe potuto essere altrimenti. Il Tasso discordava radicalmente da essi in certi principii fondamentali di poetica; né mutò parere dopo quelle dispute accanite, anzi si raffermò sempre più nelle sue dottrine, discostandosi da quei critici nel riformare il poema ancora più di quel che ne fosse stato lontano dopo la stampa della *Liberata*. Abbiamo già visto che il Tasso ammetteva doversi il poeta fondare sulla storia, e che più tardi volle che nella *mistione* del vero col falso quello dovesse prevalere; mentre il Salviati e gli altri sostenevano che la poesia e la storia debbano battere una via diversa. Questo principio è cardine di tutta la poetica. Sarebbe follia il credere che il Tasso ripudiasse il primo poema per seguire i consigli di quelli dai quali discordava in cosa di tanta importanza.

Tutte queste altre cause poterono al piú influire in minima parte sulla riforma del poema: gli assalti dei critici, le censure letterarie, i biasimi di poca religiosità lanciatî contro la Gerusalemme certo non poterono sull' animo del poeta produrre altro effetto che riconfermare il proposito, già saldo in lui, di riformare l' opera sua. Qui in nota riportiamo molti dei versi che per lo stile e la lingua vennero dai critici censurati, e accanto ad essi poniamo i rispettivi versi della Conquistata, per mostrare quali correzioni il poeta v' abbia fatte (1).

(1) Bisogna ricordare che molte correzioni erano imposte al poeta dai mutamenti fatti nei versi o nelle stanze precedenti e spesso nell' intero canto. E se dei versi censurati dal Salviati sono piú scarsi di numero quelli rimasti non corretti che i rifatti, non sarà inutile notare che sono rimasti intatti proprio quelli che ai critici dispiacquero di piú. In ultimo per quelli corretti nessuno, credo, vorrà in maniera certa affermare che la correzione sia dovuta alle censure fatte piú che al bisogno, che il poeta stesso sentiva, di ritoccare i suoi versi.

Modi e versi bassi quanto alle voci e quanto al suono. Cfr. *Crusca* in *Controv.* I., 56-63.

I versi indicati fuori parentesi sono della *Liberata*, quelli indicati in parentesi della *Conquistata*. Il numero romano indica il canto, l' arabico la strofe.

	. . . . E già fornita
XII, 2.	Dell' opere notturne era qualcuna.
(XV, 2).	Era dell' opre lor notturne alcuna.
I, 43.	Terra di biade e d' animai ferace.
(ivi, 47).	Nella più verde terra e più ferace.
I, 49.	Così vien sospiroso e così porta.
(ivi, 60).	Così vien sospiroso e gli occhi porta.
I, 52.	Son qui gli avventurieri invitti eroi
(ivi, 73).	Tutta (*la schiera*) di scelti eroi, valore e tema.
	Dell' Asia vinta, e folgori di Marte.
II, 43.	Senza troppo indugiar ella si volse.
	[*manca, perché tolto l' episodio*].
III, 58.	Or mentre guarda e l' alte mura e il sito
	Della città Goffredo e del paese.
(IV, 70).	Poichè d' intorno il cavalier sovrano
	Ha tutto rimirato a' suoi discende.
II, 89.	Senz' altro indugio, e qual tu vuoi ti piglia.

Ma studiamo da vicino l'opera poetica del Tasso: confrontando tra loro le due *Gsruealemme* troveremo

(III, 87). [*rimasto*].
III, 66. Impon che sian le tende indi munite
E di fosse profonde e di trincere.
(IV, 73). E intorno al campo con mirabil arte
Fu profonda la fossa ed alto il vallo.
V, 72. Scrivansi i vostri nomi ed in un vaso.
[*tolto con due ottave, e trasportato in un' altra così:*]
(VI, 103). Piacque ch' il nome di ciascun si scriva
E in breve urna gittati e scossi foro.
VI, 15. Ch' un cavalier che d' appiattarsi in questo.
(VII, 17). E d' appiattarsi un cavaliero in questo.
XIV, 38. Gli occulti suoi principj il Nilo quivi.
(XII, 14). Nè quivi tiene 'l Nilo il capo occulto.
XIV, 64. Questo è saver, questa è felice vita.
(XII, 68). [*rimasto*].
XVIII, 98. Ponte, che qui non facil preda io resto.
(XXIII, 60). [*cambiata quasi tutta la strofe*].
III, 62. Del re Britanno è il buon figliuol Guglielmo.
(VII, 48). [*rimasto*].
XI, 6. Ma di pietade, d' umiltà sol voci.
(XIV, 8). Ma di santa pietà canore voci.
III, 10. Su suso, cittadini, alla difesa.
(IV, 19). Pronti correte all' arme alla difesa.
II, 11. Tutto in *lor d' odio* infellonissi, ed arse.
[manca, *perchè tolto l' episodio*].
XX, 24. Mesce lode e rampogne, e pene e premi.
(XXIV, 24). [*rimasto*].
E questi ripresi di cacofonia:
XVIII, 97. Toglie di mano al fido alfier l' insegna
(XXIII, 59). E prende l' onorata e sacra insegna.
II, 14. E da' vagheggiatori ella s' invola.
[*tolto con l' episodio*].
IV, 16. Ma perchè più v' indugio, itene, o miei.
(V, 16). Ma perchè più v' affreno o vi ritardo?
IV, 37. Tu l' adito m' impetra al *capitano*.
(V, 39). Tu mi scorgi davanti al sommo duce.
IV, 35. Nè *v'* è figlia d' Adamo in cui dispensi.
(V, 37). [*rimasto*].
XX, 94. Gildippe e Odoardo i casi vostri
[*tolto con l' episodio*].
Versi saltellanti, che *imitano la sonata* del trentuno (ivi, p. 167-68).
II, 89. Indi 'l suo manto per lo lembo prese.
(III, 87). Indi per l' aureo lembo il manto ei prese.
XI, 16. E l' accompagna stuol calcato, folto.
(XIV, 22). [*rimasto*].

meglio confermato quanto abbiamo già detto. Non faremo però un confronto minuto, che altri ha già fatto e bene. Ci proponiamo invece di studiare i due poemi in relazione delle dottrine poetiche dell' autore, di studiare cioè in qual modo queste si siano attuate nell' opera rifatta: ricerca che non è stata forse mai intrapresa, ma che non deve parere affatto inutile.

In quanti modi può la Conquistata paragonarsi col

XII, 21. Che bruna è si, ma il bruno il bel non toglie.
(XV, 21). [*rimasto*].
XVI, 20. Gli occhi di lei sereni a sè fa spegli.
(XIII, 22). Gli occhi di lei si fa lucenti spegli.
XVIII, 96. I cerchi son, son gl' intimi i minori.
(XXIII, 58). [*cambiata sostanzialmente tutta la strofe*].
I, 54. Che scettri vanta e titoli e corone.
(I, 75). [*rimasto*].
I seguenti con aggiunti non bene adoperati. Cfr. ivi, pp. 198-99.
V, 73. Vincilao, che si grave e saggio innante.
Canuto or pargoleggia e vecchio amante.
(VI, 103). [*mutato solo il nome di Vincilao in Gentonio*].
V, 92. Pensa tra la *penuria* e tra il difetto.
[*tolto con altra strofe*].
XIII, 33. E tacito e *guardingo* al rischio ignoto.
(XVI, 37). Tacito e solo al pauroso bosco.
II, 56. Se parte *mattutino* a nona giunge.
[*tolto con molte strofe, perché modificata l' azione*].
II, 58. Gran fabbro di calunnie adorne in modi.
(ivi, 96). [*rimasto*].
II, 94. Reca tu la risposta, io dilungarmi.
(III, 91). Rendi tu la risposta; io dilungarmi.
III, 52. De' gravi imperi suoi nuncio severo.
(IV, 61). [*rimasto*].
Questo biasimarono perché riferito a donna:
XII, 42. Parte e con quel guerrier si ricongiunge.
XV, 49. [*rimasto*].
E questo riferito ad uomo.
XV, 50. Ma non è pria la verga a lui mostrata.
(XII, 90) Ma dalla verga poi s' arretra e fugge
VII, 110. Cinquanta scudi insieme, ed altrettante.
(VIII, 118). Con tanti scudi al ciel con spade tante.
I, 34. Poi ch' alle *dimostranze* oneste e care.
(ivi, 38). E riceve i saluti in liete e care
Voci.
VI, 38. Morde le labbra e di furor si strugge.
(VII, 59). Rodesi dentro e di furor si strugge.

primo poema? Lo dice il Tasso stesso (1): Nelle parti della qualità e in quelle della quantità; vocaboli che oramai ci sono noti. Le parti della qualità sono: la favola, il costume, la sentenza e l'elocuzione. Favola è imitazione d'un'azione; essa è la forma data alla nuda materia, e in essa si mostra tutta l'arte del poeta. L'azione può esser nota, la materia esser comune a molti; ma tutto il pregio sta nel modo come questa materia verrà elaborata dal poeta, e quella azione diventerà veramente poetica. Anzi, poiché il poema eroico tratta nobili e illustri azioni, il soggetto non potrà ricavarsi altronde che dalla storia. Questa pertanto dovrà seguire il poeta. — Così aveva egli cercato di fare nella *Liberata*, e nella *Conquistata* studiò di stringersi sempre più alla storia. Già aveva difeso contro i suoi critici gl'incanti della selva, dicendo che in alcune cronache del vescovo di Tiro si legge che alcune incantatrici incantarono le macchine; e sin d'allora cercava difendere il suo poema col mostrarlo simile alla storia. Nella Conquistata poi volle che non solo il fatto principale, ma anche tutti i particolari di essa fossero storici. Nel principio in ispecie rese il nuovo poema più simile al vero « per la ragunanza dei prin-
» cipi, che si fa in Cesarea, dove si canta la messa dello
» Spirito Santo, per la menziona del Concilio di Chiara-
» monte, per la narrazione dell'origine dei Turchi, e
» dell'impero degl'Infedeli diviso in due potentissimi
» tiranni, per l'accurata descrizione delle province, e
» particolarmente della Palestina, per la memoria di molte
» istorie e di molti signori, che veramente guerreggia-
» vano nell'impresa, i quali nel primo poema erano tra-
» lasciati, ed al fine per la difesa nelle navi, per la con-
» tesa fatta per l'acque, e per la gloriosa vittoria ri-

(1) *Del Giudizio* in *Opere*, ediz. napoletana, III, 105.

» portata da' Cristiani nel lido d'Ascalona » (1). Anche i nomi finti vanno via, e sottentrano i veri, così Aladino é sostituito da Ducalto, leggiera mutazione di Ducato, nome vero del Soldano, che signoreggiava in Palestina a quei tempi. Or bene a considerare tutti questi mutamenti fatti essi compariranno interamente superficiali. Il volere ricongiungere la favola piú strettamente alla storia qui non consiste in altro che nell'avere reso storico solamente quello che è accidentale, e che anche a rimaner com'era non avrebbe, secondo le stesse dottrine del poeta, potuto togliere nulla di credibilità e nobiltà al poema. Tutte queste riforme per dare all'opera un colorito più storico si arrestano ai nomi delle città e dei personaggi, ma non si riferiscono ai costumi veri di essi. Questo solo avrebbe potuto dare un merito nuovo al poema, se merito fosse il renderlo troppo simile alla storia. Secondo i suoi intenti, pur lasciando ai personaggi nomi finti, avrebbe dovuto rappresentarli proprio quali essi furono. Si limitò invece solo a quei pochi casi nei quali « la verità dell'istoria nulla può diminuire di quel » diletto che si ricerca nella poesia, ma l'accresce piuttosto ».

Ora, un dubbio molto naturale sorge contro le dottrine del Tasso: se, seguendo così la storia a passo a passo non si riesce a fare opera veramente poetica? ei risponde: non è difetto dell'arte, ma dell'artefice (2). La colpa dunque sarà del poeta. Qui il Tasso è in aperta contraddizione con se stesso. Innanzi ha stabilito che vi sono dei soggetti atti a ricever forma poetica, altri ve ne sono meno capaci. Un'azione storica, poiché il poeta si propone di seguirla in ogni suo particolare, per quanto de-

(1) *Opere*, ed. cit., III, 121.
(2) Ivi, p. 105.

gna di prestar materia a un poema eroico, e capace di ricevere forma poetica nell' insieme, può non esser tale nei particolari, e per quanto il poeta ci s' affatichi intorno, non riuscirà a renderli poetici; talché non potrà dirsi colpa dell' artefice. Ma per buona fortuna questa contraddizione, che è nella sua dottrina, non ha fatto traviare il Tasso nei poemi, dove rimangono stupende creazioni, che nulla hanno a fare con la storia. Al Tasso non dava l' animo di bandirle dal poema, quando i suoi critici lo avvertivano che v' erano troppi amori. Ed allora che fare? rinnegare le sue teorie, che discendevano direttamente da Aristotele, non poteva: bisognava sofisticare, girare intorno all' argomento fino a trovare un sotterfugio, un mezzo per giustificare tutto: salvare le teorie e non bandire gli amori. Ricorse all' allegoria per sole quelle parti che si trovavano di non avere un riscontro vero con la storia (1). L' allegoria co' sensi occulti delle cose significate può difendere il poeta dalla vanità e dalla falsità. Qui dunque essa non ritiene quel valore che ha nei poemi allegorici dove tutto è simbolo, non i soli episodii o alcune parti; ma l' azione intera, il tutto, come nella Divina Commedia. Qui l' allegoria è un rimedio a difendere ciò cui la storia non giustifica abbastanza. Credette di poter trovare un senso morale nel fatto principale del poema; ma lo scopo vero delle sue allegorie riman sempre quello, come egli stesso dichiara. « Io mi servo piú dell' allegoria in quelle parti » del mio poema, ove piú mi sono allontanato dall' isto- » ria, e stimando che dove cessa il senso letterale, debba » supplire l' allegorico e gli altri sensi; nondimeno ho » avuto risguardo di non usare allegoria, che paja scon-

(1) « Nella riforma della mia favola, cercai di farla più simile al » vero.... ed aggiunsi all' istoria l' allegoria ». (Ivi, p. 105).

» venevole nella figura e nell' apparenza ». Tale allegoria è dunque un' altra conferma di quel criterio d' arte, sostenuto dal Tasso, che la favola debba tessersi su storia.

All' allegoria ricorse nel 1576 per assicurare, come diceva, con questo scudo gli amori e gl' incanti del suo poema. « Ma — soggiungeva — certo, o l' affezione » m' inganna, tutte le parti de l' allegoria sono in guisa » collegate fra loro, ed in maniera corrispondono al senso » litterale del poema, ed anco a' miei principii poetici, » che nulla più: onde io dubito talora chè non sia vero » che quando cominciai il mio poema non avessi questo » pensiero » (1). A prima giunta fu un felice espediente trovato, ma poi ci s' affezionò tanto, che nella riforma del poema volle che tutto rispondesse veramente ad un senso occulto, servendo allo scopo politico, cioé al morale, come intende il poeta (2). Vero é che Aristotele non fa cenno dell' allegoria (3), ne parlano però Demetrio Falereo e Plutarco, e l' approvano gli scrittori sacri, i quali anzi aggiungono che le parabole che si distruggono nella superficie debbono essere intese profondamente. — I Greci però già davano ai miti ed alle favole poetiche una interpretazione diversa dalla letterale. Il Tasso stesso opportunamente ricorda quel luogo di Platone ove questi spiega la favola del vento Borea (4). Il bisogno di purificare e rinnovare la morale spingeva i Greci a ricercare un senso piú riposto nelle antiche parole. Cosí nel *Convito* Senofonte, dove Nicirato si vanta d' aver imparato tutti i poemi d' Omero a memoria, e

(1) *Lett.* N. 75: A Luca Scalabrino.
(2) Cfr. *Opere*, ivi, p. 29.
(3) Ivi, p. 81.
(4) Cfr. *Fedro*, 229. C.

Antistene dice che anche i rapsodi li sanno tutti, fa dire a Socrate, si, è vero, ma quelli non ne intendono il sentimento, ὑπονοία (1). Dalle sacre carte molte allegorie trasportò nel suo riformato poema. Nel canto IX della Liberata (2) aveva descritto Iddio seduto sul soglio, che dall' alto del cielo mirava nel basso la pugna tra pagani e cristiani: il soglio figura l' immobilità di Dio. Nel c. XIX della Conquistata, volendo mostrare l' azione, l' operare della provvidenza di Dio, che per le preghiere di Goffredo fu ai cristiani largo di pioggia, aggiunse due ottave, che mancavano nella Liberata, ove si descrive con imitazione biblica e letteraria il carro di Dio, poiché il carro meglio raffigura la mobilità dell' azione. In molti altri casi l' allegoria è niente affatto profonda, ma superficiale e posticcia.

Tancredi dopo aver seguito l' orme di Nicea, ch' egli credeva Clorinda, prima di giungere al castello d' Armida, incontra in un luogo solitario cinque fontane, senza alcuno che per soverchia sete vi corra ad attingere acqua (3). Le cinque fontane rappresentano le fonti del sapere, e sono poste in luogo solitario, perché « in quell' età nella » Palestina e in tutta la Soria, o non era chi attendesse » alle scienze o alle sacre lettere, o essendo in pochis- » simo numero, e vinti dal timore non apparivano ». La casa di Filaliteo è sostenuta da sette colonne come quella della Sapienza (4). Talvolta quest' allegoria pretesa dal poeta non è che un semplice paragone. Così l' eremita Piero paragona l' anima umana ad un specchio (5), e que-

(1) *Convito*, III, 5-6.
(2) Str. 56. (*Conquistata*, c. X, Str. 58).
(3) Canto VIII.
(4) *Opere*, III, 115.
(5) *Conquistata*, c. XIV, Str. 3-4.

sto paragone non è trascurato dal Tasso nel noverare le allegorie. Delle quali molte altre ancora introdusse nel riformato poema oltre quelle che già si trovavano nel primo. Aggiunse due sogni: uno quello di Clorinda, nel quale per mezzo di simboli la pagana guerriera antivede la sua morte e la sua conversione. Le par di vedere una pianta che spiega i rami al cielo, cosí alta che sorpassa l'Olimpo; e all'ombra santa di quei rami vede correre d'ogni parte donne e fanciulli e stanchi vecchi. Vede poi una chiara fontana, nella quale chi si tuffa immondo n'esce puro, e quivi accorrono

Greci, Latini, Assirî, ed Indi e Persi.

Mentr'ella sta cosí pensosa a quella vista, le si presenta un gigante che entra in lotta con lei e la vince, ed ella perde cadendo la forza e l'armi. Parevale poi che quasi pentita domandasse perdono e fosse quindi rapita al cielo sopra un carro d'ardente foco (1). L'altro sogno, che occupa quasi tutto il canto ventesimo è di Goffredo, e di questo abbiamo già toccato nel capitolo quinto: Goffredo vede in sogno la celeste Gerusalemme, alla quale per due vie si sale, per quella della contemplazione, e per l'altra dell'amore alle cose divine. Goffredo come uomo d'azione v'é attratto per questa seconda via, e da quella altezza mirando sotto di sé la terra, che a lui pare piccolissima, si conferma sempre piú nell'amore alle cose divine. — I due personaggi piú importanti, Goffredo e Riccardo — l'antico Rinaldo della Liberata — sono un'allegoria: Goffredo è l'immagine della ragione diritta ed intera, che conserva sempre la sua dignità; Riccardo è l'immagine della parte irascibile, nella quale è

(1) *Conquistata*, c. XV, Str. 41-47.

riposta l'ambizione ed il desio d'onore. Nelle due persone insieme si vede espressa e colorata l'effigie dell'intelletto, il quale comanda alla potenza irascibile con modo non *cittadinesco*, ma reale e conveniente a signore.

Ho spigolato qua e là per dare un saggio di quello che veramente sia l'allegoria nel poema del Tasso, e del modo come l'abbia intesa il poeta (1).

Secondo l'esposizione Aristotelica seguita dal Tasso la favola deve essere, come più sopra s'è detto, intera, cioè tutta, pur potendosi per altro cominciare la narrazione dal mezzo, e deve avere unità. Della prima di queste due qualità trascuriamo di parlare, perché a tal riguardo il nuovo poema non subì riforma alcuna; né per la seconda furono molte le variazioni. Accennammo innanzi alle difese del Tasso per dimostrare come il poema eroico consenta l'azione una di molti. Rimanendo sempre in tale convinzione, non volle moderare l'importanza di Rinaldo e degli altri guerrieri, mentre Goffredo era il duce dell'impresa. Che anzi a lui pareva avessero fatto male quei poeti, i quali favoleggiando d'Ercole o d'altro eroe, avevano cantato di ciascuno le diverse imprese; perché in tali poemi, benché si trattasse d'un solo, le azioni erano tante quante le imprese dell'eroe (2). A

(1) Giudizio simile al nostro dà G. Falorsi sull'allegoria Tassesca, però non gli concederemo che essa è *forse una povera menzogna*, con la quale il poeta voleva giustificare innanzi agli *scrupoli proprii ed alle feroci bigotterie dei censori* le più vaghe creature della sua fantasia che non voleva sopprimere e non osava apertamente difendere. (Cfr. *La G. Conquistata* nella *Rassegna Nazionale*, Firenze, 1882, p. 17).

(2) Del *Giudizio* in *Opere*, III, 126. Le parole riportate del Tasso sono un'esposizione di un passo d'Aristotele. (*Poetica*, 1451, a, 18). Si vegga pure in proposito il discorso secondo dell'accademico Nomista. *Controversie*, IV, 206-9.

questo riguardo per la Conquistata si raffermò sempre più nella sua opinione; e lungi dal temperare l'importanza di Rinaldo, o diminuire il numero degli eroi principali, oltre all'aver reso Goffredo importante ancora come guerriero, aggiunse altri personaggi. Tra i quali importante è l'ammiraglio Giovanni, che aveva combattuto sotto Carlo Magno che ricorda con affetto. Altri poi sono di minor conto, se ne togli Ruperto d'Ansa, nel quale volle il poeta imitare Patroclo. Per Lugeria, Funebrina e Nicea ebbe presenti Andromaca, Ecuba ed Elena. Volle ancora per accrescere la *peripezia* aumentare le sconfitte riportate dai cristiani, acciò questi potessero poi risorgere con maggior meraviglia per la grandissima varietà di fortuna. Cosí aggiunse la sconfitta riportata dai cristiani, presso il porto di Joppe, e la presa delle loro navi; la morte di Ruperto d'Ansa presso il torrente Cedron, e le ferite di molti altri cavalieri. Sotto una luce più favorevole ancora che non sia nella Liberata, ci ha presentati i pagani, e di Argante ci sono mostrati alcuni aspetti nuovi e benigni. Il poeta cercò di muovere la compassione anche da parte dei nemici, per fare la favola più affettuosa, stimando che ai cavalieri cristiani si convenga la pietà, usata ancora nei barbari e negl'infedeli; e si scusa d'aver formato i pagani migliori dei cristiani dicendo d'aver seguito in ciò la storia. È sempre questo come si vede il suo principio.

Or seguendo l'ordine del nostro discorso ci converrà parlare del costume, ossia del carattere. Il *Giudizio* del Tasso sulla *Gerusalemme* arrestandosi al secondo libro, mentre altri senza dubbio avrebbe dovuto contenerne, viene a mancarci la scorta più sicura che abbiamo seguita finora per paragonare le antiche con le ultime dottrine poetiche dell'autore in ciò che riguarda il poema rifatto. Quasi tutti i caratteri dei personaggi

sono stati ritoccati nella Conquistata. Il solo Tancredi è rimasto qual era, forse perché è la figura piú bella e ancora piú spontanea. In tutte queste riforme si rivela una smania continua di ricalcare Omero, cosa questa avvertita da molti, e che appare subito leggendo la Conquistata (1). Ma sono copie piuttosto e non imitazioni vere. Nel fondo i personaggi rimangono quali sono, nulla è cambiato tranne l'abito, l'esteriorità; l'imitazione è affatto superficiale, e riposta nelle circostanze meramente estrinseche ed accidentali: di Omerico non c'è che la veste. Di questo fatto bisogna tener conto per bene studiare la Conquistata. Il Canello, a me pare, non diede quel valore che si doveva a questo carattere di superficialità dell'imitazione Omerica; cosí nuovi ideali ha ravvisati nel nuovo poema, là dove non sono che semplici imitazioni letterarie. È vero ch'egli riconosce l'influenza dell'imitazione Omerica (2); ma vi risponde col dire essere per lui « assioma di critica letteraria, che ogni età » imiti, traduca o riproduca da autori antichi o stranieri » ciò che le è o comincia ad esserle confacente, ciò per » cui sente un'intima simpatia ». Trascuro quello che potrebbe dirsi contro questo assioma non del tutto incrollabile; che cioé se esso è vero, nulla impedisce d'altra parte che uno scrittore imiti per semplice scopo letterario un autore antico poco studiato in quel secolo — e ciò potrebbe soprattutto verificarsi in un'opera fallita — dico solo che, ammesso anche come vero questo assioma, resterà sempre a vedere se nell'opera del poeta noi troviamo veramente ciò che possa confermarlo. Un'opera d'arte, in quanto è tale, va studiata in se

(1) Buone osservazioni fa il Falorsi sulla diversità dell'imitazione Omerica nei due poemi del Tasso. Cfr. Loc. cit., p. 20

(2) *Storia Letteraria del Cinquecento*, pp. 144 e 156.

stessa. Lo studio dei caratteri e degl' ideali del secolo in che è stata prodotta, può certo gettar molta luce su di essa; ma riuscirà dannosissimo, se noi lo spingeremo cosí oltre da fare che, fissati i caratteri di quello, vorremo nell' opera d' arte trovarne assolutamente la conferma e la rappresentazione.

Il Canello osserva come nella Conquistata sia molto accentuato il sentimento della famiglia. Per vero chi guardi all' esteriorità del nuovo poema dovrà certo portarne un simile giudizio, ma ben diverso l' avrà se consideri un po' piú addentro in che veramente consista questo affetto della famiglia nella Conquistata. Ei dice: « mentre nella Liberata quasi tutti gli eroi sembrano o » sono senza famiglia, nella Conquistata essi invece » l' hanno e perfettamente regolata. Argante, che qui di- » venta figlio di Ducalto, ha per moglie Lugeria, figlia » del Califfo d' Egitto, la quale gli ha data un figliuolo; » Ducalto, nuovo Priamo, ha una moglie veneranda per » età, Funebria, dalla quale ha avuto ben tredici figli, » che sono i principali sostegni del regno. Perfino il fe- » roce Solimano ha due figliuoli, Amoralto e Nicea (c. » VII-38). E Goffredo ricorda volentieri i presagi pa- » terni; e la madre di Riccardo viene in Oriente a re- » care al figlio rinforzi d' armati » (1). Ma in questo appunto sta secondo me il difetto del Tasso. Per volersi avvicinare piú ad Omero, ha fatto che quei cavalieri, che nella Liberata, come la maggior parte dei paladini, si mostravano senza famiglia, l' avessero nella Conquistata. Il poeta stesso ragionando di ciò, dicendo d' aver reso Ducalto, piú che non fosse Aladino, simile a Priamo anche nella moltitudine dei figliuoli (2), ci mostra chiara-

(1) Loc. cit., p. 155.
(2) *Opere*, ed. cit., III, 129.

mente di non aver altro introdotto che alcune circostanze estrinseche, come il numero dei figliuoli; e questo veramente non basta per farci dire che nella Conquistata domini il sentimento vero di famiglia. Per venire a tal conclusione, piú che vedere questi eroi ricchi d' un numero cosí sovrabbondante di figli, dovremmo scorgere descrizioni e ritratti di vita tranquilla, o violenti e forti affetti e dolori cagionati dalla famiglia. Di Argante, per esempio, il poeta ha voluto fare un secondo Ettore: accanto alla ferocia del crudele guerriero ha posto gli affetti per la famiglia, formando cosí un carattere per un lato esagerato, per l' altro assurdo e impossibile: l' una caratteristica distrugge l' altra. Ma è cosí di tutta la Conquistata, ove molto è stato aggiunto, senza modificare del pari quello che piú non avrebbe potuto rimanere. S' è avuto in tal modo un antico tempio pagano, accomodato agli usi cristiani, rifacendovi solo l' intonaco. Argante rimane feroce com' era; non ha di Ettore quella magnanimità, quel soave affetto di padre, che il poeta non è riuscito per nulla a rappresentare. Perché Argante ci ricordi l' Ettore Omerico, non basta che il poeta lo ricopra con la veste di quello. Nel c. XXII della Conquistata Argante, prima di venire nell' ultima battaglia fatale, sulle porte incontra la moglie Lugeria, che viene a lui con molte ancelle. Una di queste porta in braccio il figlio di Argante chiamato Giordano dal padre, Salmanzare dalle genti vinte. Al figliuoletto il padre sorride, e Lugeria, toccando la mano di Argante: il tuo valore, gli dice, ti guida a morte; abbi compassione di questo figliuol diletto e di me: tu marito, tu padre, tu fratello soccorrimi, e rimanendo nelle mura difendi me e le mie donne. Non temere di me, le risponde il marito, io non morrò di morte oscura; attendi alle bianche tele, ché alla guerra penseremo noi. Chinatosi poi a baciare il fi-

gliuoletto, questi è atterito dall' armi paterne, onde il padre discopertosi il viso lo bacia, e prega Dio che faccia crescere il figlio degno di sé e degli avi suoi. Come si vede questa scena ne ricorda troppo da vicino un' altra dell' Iliade (l. VI). Il Tasso ne ha copiati molti particolari; ma in questa copia cosí fedele nelle apparenze è andata via quella soave poesia che è diffusa nell' episodio Omerico dell' incontro di Ettore con Andromaca sulle porte Scee: gli affetti di padre e di marito sono qui detti, narrati, ma non rappresentati. Qui nulla della sublime trepidazione d' Andromaca per la vita di Ettore; manca la patetica descrizione dei mali passati, che rende piú triste il presente dolore e piú efficaci le ultime parole della preghiera d' Andromaca, che si raccomanda ad Ettore, il quale per lei è tutto: padre, veneranda madre (πότνια μήτηρ), fratello e florido marito. Mentre nel Tasso quel verso

Tu marito, tu padre, tu fratello

muore sulle labbra di Lugeria come una fredda esclamazione rettorica, perché non preparata (1).

Dopo ciò non diremo che qui si trovi sentimento di famiglia, per avere il quale bisognerebbe prima d' ogni

(1) Né meno volgare è la risposta d' Argante:

Cosi diss' ella e 'l cavalier *turbato*:
Non t' affligga, mia cara amata cura; ecc.

parole che ricordano quelle di Rinaldo ad Armida sul punto d' abbandonarla:

Armida, assai mi pesa di te........
Rimanti in pace, io vado........ (*)

(*) **Pure nel Tasso quest' episodio ha guadagnato alquanto d' efficacia per il luogo dov' é stato trasportato. Esso infatti è narrato sulla fine del poema prima dell' ultima battaglia e del duello mortale tra Argante e Tancredi; talché i lamenti di Lugeria suonano come una triste previsione della morte del marito.**

altra cosa, che queste scene dove esso appare fossero ben fuse e armonizzate con tutto il resto: che Argante quindi si mostrasse sempre quale è, non già che ferocissimo, muto ad ogni dolce affetto in quasi tutto il poema, in una sola scena apparisse diverso, per ritornare nella sua solita rigidezza, come un attore drammatico, che indossi un abito in una scena, per mutarlo subito dopo in uno tutt' affatto diverso. Dovrebbero ancora queste nuove parti aggiunte nella Conquistata portare un' impronta propria dell' autore, non essere solo copie più o meno peggiorate. Questo sentimento della famiglia il Tasso non l' ebbe egli stesso, come bene osserva il D' Ovidio (1).

Né meglio, imitando Omero, è riuscito nella descrizione di quei sentimenti miti ed umili, che sono proprii della vita familiare. Veggasi com' é sciupata la bella scena dei vecchi trojani, che sono seduti sulle porte Scee con Priamo, quando vi giunge Elena per vedere dall' alto la pugna di Paride con Menelao:

> Ma come giunta fu, (*Nicea*) levando il velo
> Dagli occhi sparsi d' amorose stille,
> Scaldò nei vecchi petti il pigro gelo,
> E dentro vi destò dolci faville.
> Tutti dicean: maggior bellezze il cielo
> Non vide, e a dura vita oimè sortille.
> Quando ebber mai gli antichi imperii e i regni
> D' amor sì cari e preziosi pegni?

E chi voglia, per vederne la differenza, paragonarli ai noti versi d' Omero (2), ricordi pure il bel commen-

(1) *Saggi Critici*, loc. cit. — Il D' Ovidio ricorda pure sul Tasso le belle parole del Balbo (*Sommario*): « niuno conobbe meno le gravi felicità della famiglia ».

(2) *Iliade*, III, 156-60.

to che di questi ci diede il Lessing nel *Laocoonte* (1).

Come imitazione Omerica deve pure considerarsi l'introduzione nella Conquistata di quel nuovo personaggio, l'ammiraglio Giovanni, nel quale il poeta volle, come egli stesso avverte, riprodurre Nestore. Il Canello osserva che questo personaggio, che ha combattuto con i paladini di Carlo Magno, pigliando ora parte alla Crociata, mostra la continuità dell'opera del Buglione e del gran Carlo. A me non pare. Nel formarlo ha avuto il poeta innanzi a sé il tipo di Nestore; come questo greco eroe Giovanni è prudente, e fa valere i suoi consigli. Ricorda con affetto e con venerazione gli eroi di Carlo, al cui fianco ha combattuto, come Nestore, quel vecchio che aveva già vissuto due età ed ora viveva nella terza, ricorda Piritoo e Briante, pastori di popoli, Ceneo, Esadio e Polifemo e l'Egide Teseo, simile agl'immortali. Ed invero gli eroi di Carlo erano cosí celebrati per forza e per valore, come potevano essere quegli eroi d'un età mitica di fronte ai prodi greci, che vennero sotto le mura di Troja.

Nella Conquistata gli accenni ed i ricordi dell'Italia e degli Italiani sono molto piú frequenti che nella Liberata. Questo è vero; ma s'inganna chi in questi fuggevoli accenni vuol trovare un sentimento vero di patria, che il Tasso non avrebbe potuto cantare, perché dentro di sé non aveva mai sentito. D'Italia e d'Italiani nella Conquistata non c'é che il nome. Pare che il poeta abbia voluto fare emenda di quella colpa che gli era stata rimproverata nel primo poema, cioé di non aver dato parte alcuna agl'Italiani.

(1) Cfr. ed. cit., c. XXI e XXII, pp. 214-23.

Altro errore molto comune è quello di considerare la Conquistata come un poema scritto dal Tasso sotto lo sguardo dell'inquisizione, un poema, che potesse esser letto non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache, come pretendeva l'Antoniano (1); eppure la cosa va molto diversamente: tutti gl'incanti, tutte le lascivie della liberata sono rimasti intatti nella Conquistata. « Il » est singulier — dice il Ginguené — mais il certain que » la seconde Jérusalem passe pour austére aupres de la » première, et que cependant les endroits passionnés et » et voluptueux sont absolument les mêmes. Dans le » personnage et les artifices d'Armide, dans l'amour de » Tancrède, rien n'est changé. Le Tasse n'a pour ainsi » dire pas corrigé un seul vers, ni même un seul de » ses défauts brillants qui lui sont justement reproché » (2). Che se poi ad ogni costo si voglia nella Conquistata ritrovare un sentimento piú pio, è necessario ammettere che questo era piú nelle intenzioni del poeta, che nell'opera come gli è uscita di mano. Oltreché tutte le seduzioni della Liberata adornano ancora la Conquistata, si noti come in questa si scolorano nelle imitazioni bibliche gli smaglianti colori orientali. Si guardino per esempio i lamenti di Sionne a Dio sulla fine del primo canto: il motivo è preso dal primo e secondo capitolo delle lamentazioni di Geremia; ma nient'altro che il motivo: la poesia del profeta è stata miseramente sciupata (3).

Per compiere il raffronto tra le due *Gerusalemme* bisognerebbe parlare dello stile e della lingua nella Con-

(1) Cfr. la lettera del TASSO n. 66.

(2) Cfr. GINGUENÉ, *Histoire littéraire*, Ed. cit., vol. V, p. 505 in nota.

(3] La fonte è stata additata dal prof. MAZZONI, *Tra Libri* e *Carte*, loc. cit.

quistata; ma per ora almeno tralascio questa parte. Certo però anche a non volere scendere ad un esame minuto non sarà arrischiato il dire che pure in questo la Conquistata ha perduto di fronte alla prima *Gerusalemme* non solo nei tratti nuovi, ma ancora nelle parti ricorrette (1). Pare che nella Conquistata si sia compiaciuto di certe antitesi che egli stesso aveva riconosciute viziose nella Liberata. Così quei versi del primo poema:

> Ecco da mille voci unitamente
> Gerusalemme salutar si sente. (III, 3)

sono stati così corretti:

> Ecco *si grida* omai, non si *bisbiglia*
> Del gran Sion la nubilosa figlia. (IV, 3)

E in quelli:

> E le chiome dorate al vento sparse
> Giovine donna in mezzo al campo apparse, (III, 21)

l'ultimo verso si legge nella Conquistata così rifatto:

(1) Veggasi la lunga nota di riscontri posta in principio di questo capitolo. Pochi sono i luoghi belli nelle parti aggiunte. Bella e voluttuosa è la seguente ottava, dove si descrive il luogo nel quale Armida accoglie i cavalieri che l'avevano seguita. *Conq.*, c. VI, str. 121.

> V'è l'aura molle, e 'l ciel sereno, e lieti
> Gli alberi e i prati, e pura e dolce l'onda:
> Dov'antri e faggi ombrosi, e bei mirteti
> Il vago fiumicel parte e circonda.
> Piovono in grembo all'erba i sonni queti
> Con un soave mormorio di fronda:
> Scherzano augei canori in verdi rami;
> Amor le reti asconde e 'l visco e gli ami.

Giovine donna in *duro* campo apparse.

sempre con ricercata antitesi.

S' indeboliva l' ingegno del poeta, come il suo genio si esauriva; gli anni e le sventure si erano aggravate su di lui, onde da questo lato non avrebbe mai potuto migliorare il poema. A tutto ciò bisogna aggiungere, come opportunamente osserva il Canello, gli errori che dovette introdurvi A. Ingegneri nel ricopiare l' originale, benché questi avesse dovuto avere molta pratica della scrittura del poeta. Eppure il poeta s' era messo a questa riforma con animo di migliorare l' opera sua specialmente dal lato della lingua e dello stile! Tal fu dunque questa nuova Gerusalemme, la quale il Tasso aveva curata con tanto amore, ma della quale egli stesso non sapeva dirsi contento; perchè ne' suoi versi non era forse giunto a fermare quella perfezione, che balenandogli innanzi alla mente pur sempre gli sfuggiva, onde negli ultimi istanti la condannava alle fiamme.

ERRATA		CORRIGE
Pag. 29	nei primi canti e d'aggiungervi	nei primi canti per aggiungervi
» 30	per difficoltà di formarsi	per la difficoltà di formarsi
» 46	in platonici e aristotelici.	in platonici e aristotelici,
» »	essendo eliminate	essendo state eliminate
» 55	quanto più può	quanto più si può
» 61	Solo è vero, che i primo	Solo è vero, che il primo
» 83	imitazione d'illustra azione	imitazione d'illustre azione
» 85	Il Tasso segue passo a passo Aristotele,	Il Tasso segue a passo a passo Aristotele,
» 94	*(in nota)* E l'accompagna stuol calcato folto.	E l'accompagna stuol calcato e folto.
» 99	Un senso più riposto nelle antiche parole	Un senso più riposto nelle antiche favole